تاریخِ ادبِ اردو

جلد اوّل

(قدیم دور)

آغاز سے ۱۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

تاریخِ ادبِ اردو

تاریخِ ادبِ اردو

جلد اوّل

(قدیم دور)

آغاز سے ۱۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

اپنی "آپا" کے نام

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو، وہ شبنم

© جملہ حقوق محفوظ ہیں۔

TARIKH-E-ADAB-E-URDU
VOL. 1
BY DR. JAMEEL JALIBI
Rs. 125.00

طبع اوّل ۱۹۷۷ء
طبع دوم ۱۹۸۹ء
تعداد : چھ سو
قیمت : ۱۵۰/۰۰ روپے
ناشر : محمد مجتبیٰ خاں
سرورق : عتیق ذکی
مطبع : نوڈو آفسیٹ پرنٹرز، بلی ماران دہلی ۶

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوچہ پنڈت لال کنواں دہلی ۶۔۰۰۰۱۱

پیش لفظ

میرا یہ کام ، جسے میں نے ''تاریخِ ادبِ اردو'' کا نام دیا ہے ، چار جلدوں میں ہے ۔ اس کی پہلی جلد آپ کے سامنے ہے جو آغاز سے لے کر تقریباً ۱۷۵۰ء تک ، قدیم اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے ۔ یہ جلد اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور دوسری جلد سے مربوط و پیوستہ بھی ۔ واضح رہے کہ یہ جدید انداز کی مربوط تاریخ ہے ؛ متفرق مقالات کا مجموعہ یا تذکرہ نہیں ہے ۔ جدید ادب کی طرح ، قدیم ادب بھی مخصوص تہذیبی ، معاشرتی ، معاشی ، سیاسی و لسانی عوامل کا منطقی نتیجہ تھا ۔ اسی لیے اس کا مطالعہ بھی تہذیبی و معاشرتی عوامل کی روشنی میں ویسے ہی کیا جانا چاہیے جیسے آج ہم جدید ادب کا کرتے ہیں ۔ ادب کی تاریخ ایک ایسی اکائی ہے جسے ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ۔ خود جدید ادب کو سمجھنے کے لیے قدیم ادب کا سمجھنا ضروری ہے ۔ ادب کی تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں ہم زبان اور اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی اجتماعی و تہذیبی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں ۔ ادب میں سارے فکری ، تہذیبی ، سیاسی ، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت ، ایک اکائی بناتے ہیں اور تاریخِ ادب ان سارے اثرات ، روایات ، محرکات اور خیالات و رجحانات کا آئینہ ہوتی ہے ۔ میں نے اسی شعور اور نقطۂ نظر سے قدیم ادب کا مطالعہ کیا ہے ۔

اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے ۔ گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخِ ادب رکھ دیا گیا ہے ۔ میرے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی کہ گجرات ، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں ہے ۔ جب میں نے قدیم ادب کا براہِ راست مطالعہ کیا تو اثرات و روایات کا ایک ایسا سلسلہ نظر آیا جو ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست تھا ۔ یہ تحقیق کی ایک نئی صورت تھی ۔ اس اندازِ نظر نے اس تصنیف کو وہ صورت عطا کی ، جو آپ

کے سامنے ہے ۔ اس میں مطالعہ ، تحقیق ، فکر اور طرزِ ادا سب مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔

تاریخِ ادب ادارے لکھتے ہیں جن کے پاس سرمایہ ہوتا ہے ، جنھیں ہر قسم کی سہولت میسر ہوتی ہے ، جن کے پاس اپنا کتب خانہ ہوتا ہے اور دوسرے کتب خانوں سے وہ قلمی و مطبوعہ کتب مستعار لے سکتے ہیں ۔ مددگاروں کی ایک جماعت اس کام میں ان کا ہاتھ بٹاتی ہے ۔ وہاں صدر ہوتے ہیں ، سیکرٹری ہوتے ہیں ، مشاہیرِ علم و ادب کام کرتے ہیں اور کہیں برسوں میں جا کر یہ منصوبہ پورا ہوتا ہے ۔ لیکن مجھے اس قسم کی کوئی سہولت میسر نہیں تھی ۔ دن بھر گردشِ روزگار اور پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے مشقت کی چکی ، نہ کوئی مددگار ، نہ کوئی ساتھی ۔ ایک ایک کتاب کے لیے مختلف کتب خانوں کے چکر کاٹنے پڑے ۔ آتشی شیشے کی مدد سے مخطوطات پڑھ پڑھ کر آنکھوں پر موٹا چشمہ چڑھ گیا ۔ بہرحال یہ کام ، جیسا کچھ ہے ، ایک فرد کا کام ہے جس نے اسے اپنی اُپج سے کیا ہے ۔ اس میں کسی کی فرمائش ، مدد یا سرپرستی شامل نہیں ہے ۔ میرے جنون اور علم و ادب کے عشق نے ، ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا سے بے نیاز کر کے ، یہ جوئے شیر مجھ سے ہنسی خوشی کھدوائی ہے ۔ یہ کام کر کے میں نے خوشیاں حاصل کی ہیں اور یہی میرا صلہ ہے ۔ یہ تاریخِ ادب میری اپنی روح کا سفر ہے جسے میں نے برعظیم کی تہذیبی روح کی تلاش میں کیا ہے ۔ سفر جاری ہے اور میری منزل ابھی دور ہے ۔

اس جلد کا خاکہ اس طرح بنایا گیا ہے کہ ساری تصنیف کو ، ترتیبِ زمانی سے ، چھ فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ ہر فصل کے تحت مختلف ابواب آتے ہیں ۔ ہر فصل کا پہلا باب پورے دور کی تمہید کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اس دور کی تہذیبی ، معاشرتی اور ادبی و لسانی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے کے سامنے اس دور کی واضح تصویر آ جائے ۔ اس تمہیدی باب کی روشنی میں ، ترتیبِ زمانی سے ، اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعروں اور ادیبوں کے ذہن و اثرات اور ان کی تخلیقی کاوشوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے ۔ چونکہ ہر دور کی نظم و نثر ایک ہی طرزِ احساس کا اظہار کرتی ہیں اس لیے ، دوسری تاریخوں کے برخلاف ، ان کا مطالعہ بھی ایک ساتھ ہی کیا گیا ہے ۔ ہر شاعر و ادیب کو اس کی تاریخی و ادبی حیثیت کے مطابق صفحات دیے گئے ہیں ۔ قدیم دور کے ادب کا مطالعہ اس لیے اور بھی دشوار تھا کہ اس دور کا بیشتر سرمایہ مخطوطات پر مشتمل ہے جن کے حوالے حواشی میں دیے گئے ہیں ۔ یہی عمل مطبوعہ کتب کے ساتھ کیا گیا

ہے۔ 'اختتامیہ' میں اختصار کے ساتھ روایت کے اُتار چڑھاؤ کی داستان کو بیان کر دیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ اُردو زبان کے عالم گیر رواج کے منطقی وجوہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ آخر میں ضمیمے کے تحت "پاکستان میں اُردو" کو موضوع بنا کر پاکستان کے چاروں صوبوں میں اُردو کے گہرے تعلق اور قدیم روایت کا سراغ لگایا گیا ہے۔ لکھتے وقت میں نے "اسلوبِ بیان" کو خاص اہمیت دی ہے۔ دورانِ مطالعہ آپ محسوس کریں گے کہ میں نے ایک ایسا اسلوب دریافت کیا ہے جو ادب کی فکری، تنقیدی و تہذیبی تاریخ کے لیے شاید نہایت موزوں ہے۔

قدیم ادب میں ہمیں دو اثرات نظر آتے ہیں: ایک اثر "ہندوی روایت" کا ہے کہ جب اُردو ادب برعظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی تلمیحات، اساطیر اور اندازِ بیان کو اپنے تصرّف میں لاتا ہے۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر دسویں صدی ہجری تک قائم رہتے ہیں۔ لیکن جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت نہ رہی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا، لیا جا چکا تو پھر اُردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت کی طرف رجوع ہو گیا۔ فارسی میں ادب کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ تھا۔ جیسے انگریزی زبان کے چوسر نے فرانسیسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی شکل دی، اسی طرح فارسی روایت نے اُردو زبان و ادب کو مالا مال کر کے اسے نہ صرف نئے اصناف و اسالیب اور کنایات و اساطیر دیے بلکہ اس نئے طرزِ احساس نے جدید دائرے کی طرف اس کا رخ موڑ دیا۔ اُردو ادب پر یہ اعتراض کہ اس نے برعظیم کی کوئل کو چھوڑ کر ایران کی بلبل سے دل لگایا، قدیم ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ آج جو حیثیت انگریزی و مغربی ادب کی ہے، قدیم دور میں وہی حیثیت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ اس زبان کو تہذیبی و سیاسی قوت بھی حاصل تھی اور اس میں بلند پایہ ادب کی طویل روایت بھی موجود تھی۔ اس دور میں اس کے علاوہ کوئی اور راستہ اختیار ہی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں نے ان تبدیلیوں کو، ان دو طرز ہائے احساس کی کشمکش کو اور ہندوی روایت سے فارسی روایت تک پہنچنے کے سفر کو واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتحِ دکن کے بعد شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اُردو ادب کی دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ ولی دکنی کی شکل میں خود شمال کو فتح کر لیتی ہے۔ ادب کا علاقائی رنگ اُڑ جاتا ہے اور جنوب کی طویل روایتِ ادب شمال کی زبان اور لہجے

سے مل کر ایک نیا عالم گیر معیارِ ادب تلاش کر لیتی ہے جو سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہو جاتا ہے۔ زبان و ادب کے اس نئے معیار کا نام "ریختہ" ٹھہرتا ہے اور غزل اس کی ممتاز صنف قرار پاتی ہے۔ ولی دکنی اس دور میں بیک وقت دو کام کرتا ہے: ایک یہ کہ قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو تصرّف میں لا کر فکر و اظہار کی نئی سطح سے ملا دیتا ہے۔ دوسرے اُردو زبان و ادب کو فارسی طرزِ احساس میں ڈھال کر معاشرے کی اس خواہش کو پورا کر دیتا ہے جو ایک طرف فارسی زبان کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھا اور دوسری طرف خود فارسی زبان میں تخلیق کرنا اس کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔ آج بھی ہم، انگریزی زبان کے تعلق سے، اسی صورتِ حال سے دوچار ہیں: ایک طرف ہم انگریزی زبان کو چھوڑنا نہیں چاہتے اور دوسری طرف انگریزی میں تخلیق و اظہار کرنا ہمارے لیے دشوار ہو گیا ہے۔ ولی اور اس کے دور کے مطالعے سے وہ سِرے ابھرتے نظر آئیں گے جو آئندہ دور کے ادب کے تار و پود بُنتے ہیں۔ خود سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں وہ آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں جو بعد کے دور میں میر، سودا، درد، مصحفی، آتش، غالب حتیٰ کہ اقبال تک کے ہاں زیادہ جم کر، زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہیں۔

میں یہ بات بھی عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کا دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا۔ غلطی تقاضائے بشریت ہے اور مجھے کہ سدا کا طالب علم ہوں، اپنی غلطیوں کا پورا پورا احساس ہے۔ میں نے زیادہ تر اصل مآخذ سے براہِ راست رجوع کیا ہے۔ اس جلد کی "فہرست" مختصر ہے اور وہ اس لیے کہ "اشاریہ" مفصّل ہے۔ "اشاریے" سے آپ کو وہ سب کچھ مل جائے گا جس کی آپ کو ضرورت ہو سکتی ہے۔

یہ کام، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، کسی کی فرمائش پر نہیں کیا گیا۔ یہ مسودہ یوں ہی پڑا رہتا اگر میں ۱۹۷۱ء میں لاہور نہ جاتا۔ لاہور میں محبّی پروفیسر حمید احمد خاں صاحب مرحوم کو جب "تاریخِ ادبِ اُردو" کا مسودہ دکھایا تو وہ بہت خوش ہوئے اور ایک مہینے سے زیادہ اپنے پاس رکھ کر فرمایا کہ اگر یہ "تاریخ" مجلسِ ترقیِ ادب کی طرف سے شائع ہو تو کیا مضائقہ؟ چنانچہ میں نے دن رات لگ کر پہلی جلد صاف کی اور ۱۹۷۲ء کے اوائل میں ان کی خدمت میں پیش کر دی۔ یہ جلد ابھی پریس گئی ہی تھی کہ وہ ہم سب سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جدا ہو گئے۔ پروفیسر حمید احمد خاں مرحوم ایک عظیم انسان تھے جن میں جوہر شناسی بھی تھی اور وسعتِ قلب و نظر بھی۔ جو عالم بھی تھے اور

منتظر تھی۔ آج جب یہ جلد چھپ کر ان کے ہاتھ میں آئی تو وہ کتنے خوش ہوتے! خدا مرحوم کی مغفرت فرمائے اور اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ مشفقی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا تہِ دل سے شکرگزار ہوں جنھوں نے خصوصی توجہ دے کر طباعت کے کام کو آگے بڑھایا اور کتاب کو حسن و خوبی کے ساتھ شائع کیا۔ میں جناب احمد رضا صاحب مہتممِ مطبوعات کا بھی حد درجہ شکرگزار ہوں جنھوں نے نہایت توجہ کے ساتھ نہ صرف اس کتاب کے پروف پڑھے بلکہ بعض اصلاح طلب امور کی طرف بھی میری توجہ مبذول کرائی۔ میں اپنے محترم بزرگ جناب افسر صدیقی امروہوی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جن کی مشفقانہ راہنمائی اور اعانت مجھے ہمیشہ حاصل رہی اور جس کے باعث انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی کے وہ سارے مخطوطات میری نظر سے گزر سکے جن کی مجھے اس جلد کی تیاری کے سلسلے میں ضرورت تھی۔ اگر وہ میری مدد نہ کرتے تو میں ''انجمن'' کے اُن مخطوطات سے تو ہرگز استفادہ نہ کر سکتا جو مختلف مخطوطات کے ساتھ بندھے ہوئے تھے۔ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی کا 'کتب خانۂ خاص' (جو اب قومی عجائب گھر کراچی میں منتقل کر دیا گیا ہے) پاکستان میں قدیم ادب کا سب سے بڑا کتب خانہ ہے جہاں ہزاروں کی تعداد میں ایسے مخطوطات اور بیاضیں موجود ہیں جن سے اُردو ادب کی گم شدہ کڑیاں مل جاتی ہیں۔ میں انجمن کے منتظمین کا شکرگزار ہوں جنھوں نے ان مخطوطات کے مطالعے کی مجھے اجازت مرحمت فرمائی۔ میرے لیے یہ مسئلہ مشکل ہے کہ اُستاذی پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب کا شکریہ کن الفاظ میں ادا کروں جن کی حوصلہ افزائی اور محبت و شفقت نے مجھے اندھیروں سے نکالا اور منزل کا راستہ دکھایا۔ محبّی پروفیسر ڈاکٹر احسن فاروقی صاحب کا صمیمِ قلب سے شکرگزار ہوں جن سے تبادلۂ خیال کر کے میں نے ہمیشہ خود کو پہلے سے بہتر اور ذہن کو تازہ و توانا محسوس کیا ہے۔ اس کتاب کے ''اشاریہ'' کے لیے میں جناب ابن حسن قیصر صاحب کا شکرگزار ہوں جنھوں نے میری مرضی کے مطابق، بڑی محنت سے، ایسا مفید و مفصّل اشاریہ تیار کیا۔ میں اپنی بیوی کا ہمیشہ کی طرح آج بھی شکرگزار ہوں جس نے اپنی زندگی کی ساری خواہشات مجھ پر قربان کر دیں اور میرے لیے ایسی فضا پیدا کی جس میں میں کام کر سکوں۔ میں اپنے چھوٹے بھائی محمد بابر خان کے لیے دعاگو ہوں جنھوں نے

کتابوں کی فراہمی اور حوالے نقل کرنے کے سلسلے میں میرا ہاتھ بٹایا۔ میں اپنے بھائی ڈاکٹر محمد عقیل خان، محمد سہیل خان اور محمد خالد خان کا بھی شکرگزار ہوں جنھوں نے دامے درمے قدمے سخنے میری مدد کی۔ میں اپنی بیٹی سمیرا جمیل اور بیٹے خاور جمیل اور محمد علی کے لیے بھی دعاگو ہوں جنھوں نے بساط بھر میرے کام میں میری مدد کی۔ خدا ان سب کو ہمیشہ شاد و دلشاد و شادماں رکھے۔

جمیل جالبی

کراچی
۵ جولائی ۱۹۸۵ء

ترتیب

تمہید :

اردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب ۱

فصل اول :

شمالی ہند (۱۰۵۰ء—۱۷۰۷ء) ۱۹
پہلا باب : مسعود سعد سلمان سے گرو نانک تک (۱۰۵۰ء—۱۵۲۵ء) ۲۱
دوسرا باب : بابر سے شاہجہان تک (۱۵۲۵ء—۱۶۵۷ء) ۵۱
تیسرا باب : دور اورنگ زیب (۱۶۵۷ء—۱۷۰۷ء) ۷۳

فصل دوم :

گجری ادب اور اس کی روایت (۱۰۵۰ء—۱۷۰۷ء) ۸۵
پہلا باب : پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک (۱۰۵۰ء—۱۳۰۰ء) ۸۷
دوسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات، لغات، کتبے (۱۳۰۰ء—۱۶۰۰ء) ۹۵
تیسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت (۱۳۰۰ء—۱۶۰۰ء) ۱۰۵
چوتھا باب : دسویں، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری کے اوائل میں گجری اردو روایت (۱۶۰۰ء—۱۷۰۷ء) ۱۳۲

فصل سوم :

اردو بہمنی دور میں (۱۳۵۰ء—۱۵۲۵ء) ۱۳۵
پہلا باب : پس منظر، ماخذ اور ادبی و لسانی خصوصیات ۱۳۷
دوسرا باب : ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے اوائل میں (۱۴۳۰ء—۱۵۲۵ء) ۱۵۹

فصل چہارم :

عادل شاہی دور (۱۴۹۰ء—۱۶۸۵ء) ۱۸۱
پہلا باب : پس منظر، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۱۸۳
دوسرا باب : گجری روایت کی توسیع، ہندوی روایت کا عروج (۱۵۲۵ء—۱۶۲۷ء) ۲۰۱
تیسرا باب : ہندوی و فارسی روایت کی کشمکش (۱۶۲۷ء—۱۶۳۰ء) ۲۳۳
چوتھا باب : فارسی روایت کا رواج (۱۶۳۰ء—۱۶۵۷ء) ۲۵۲
پانچواں باب : غزل کی روایت کا سراغ : حسن شوقی (۱۶۳۳ء؟) ۲۸۰
چھٹا باب : مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات (۱۶۳۰ء—۱۶۷۵ء) ۲۹۸
ساتواں باب : دکنی ادب کا عروج : نصرتی (۱۶۵۷ء—۱۶۷۵ء) ۳۲۰
آٹھواں باب : نیا عبوری دور (۱۶۵۷ء—۱۶۸۵ء) ۳۵۳
خاتمہ ۳۷۶

فصل پنجم :

قطب شاہی دور (۱۵۱۸ء—۱۶۸۶ء) ۳۷۹
پہلا باب : پس منظر، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۳۸۱

دوسرا باب : فارسی روایت کا آغاز (۱۵۱۸ء—۱۵۸۰ء) - ۲۹۳
تیسرا باب : فارسی روایت کا رواج : محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰ء—۱۶۱۰ء) - - - - - - - - ۳۱۰
چوتھا باب : فارسی روایت کا عروج ، نظم و نثر میں : "ملا" وجہی (۱۵۸۰ء—۱۶۳۰ء) - - - - - - - - ۳۳۲
پانچواں باب : (الف) فارسی روایت کی توسیع (۱۶۲۵ء—۱۶۷۲ء) - - - - - - - - - - - ۳۶۵
(ب) دوسرے شعرا - - - - - - - - - ۳۸۵
(ج) اردو نثر - - - - - - - - - - ۳۹۶
چھٹا باب : فارسی روایت کی تکرار (۱۶۷۲ء—۱۶۸۶ء) - ۵۰۶
ساتواں باب : دکنی روایت کا خاتمہ - - - - - - - - - ۵۱۰

فصل ششم:

فارسی روایت کا نیا عروج : ریختہ (۱۶۸۵ء—۱۷۵۰ء) - - - ۵۲۷
پہلا باب : ولی دکنی - - - - - - - - - - - - ۵۲۹
دوسرا باب : معاصرینِ ولی اور بعد کی نسل - - - - - - ۵۵۸
اختتامیہ - - - - - - - - - - - - - - ۵۸۶

ضمیمے :

پاکستان میں اردو

پنجاب اور اردو - - - - - - - - - - - - - ۵۹۳
سندھ میں اردو - - - - - - - - - - - - - ۶۷۱
لسانی اشتراک (اردو ، پنجابی ، سرائکی ، سندھی) - - - - - ۶۹۶
سرحد میں اردو روایت - - - - - - - - - - - - ۶۹۹
بلوچستان کی اردو روایت - - - - - - - - - - - ۷۰۹

اشاریہ :

کتب - - - - - - - - - - - - - - - - ۷۱۵
اشخاص - - - - - - - - - - - - - - - ۷۳۶
مقامات - - - - - - - - - - - - - - - ۷۶۷
موضوعات - - - - - - - - - - - - - - - ۷۷۵

* * *

تمہید

اُردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب

جس طرح کائنات میں حیات کا ارتقا خود انسان کے ارتقا کی تاریخ بن جاتا ہے ، اسی طرح زبان کا ارتقا کسی تہذیب کی تاریخ کا زرین باب بن جاتا ہے ۔ انسان اور حیوان میں یہی فرق ہے کہ انسان کے پاس بولتی ہوئی زبان ہے اور حیوان کی زبان گنگ ہے ۔ یہی بولتی زبان انسانی شعور کی علامت ہے ۔ اس کے دکھ درد ، خوشی غمی ، خیال ، احساس ، جذبہ اور فکر و تجربہ کا اظہار ہے ۔ اسی سے زندگی میں نئے نئے رنگ پیدا ہوتے ہیں اور زندگی کے بڑھنے ، پھیلنے اور با مقصد و بامعنی ہونے کا احساس ہوتا ہے ۔ اسی لیے زبان معاشرت کے پہلے درجے سے شروع ہو کر انسانی معاشرت کے ساتھ ساتھ ارتقائی منازل طے کرتی ، انسانی زندگی کا پہلا اور بنیادی ادارہ بن جاتی ہے ۔ انسانی شعور اسے نکھارتا ہے ۔ خیالات و فکر کا نظام اسے روشنی دیتا ہے ۔ زندگی کے مختلف عوامل اور تجربے اسے بناتے سنوارتے ہیں ۔ ہر چھوٹی بڑی ، اعلیٰ اور ادنیٰ چیز یا تصور ، تجربہ یا احساس ، زبان کا لباس پہن کر ''مفہوم'' کی شکل میں سامنے آ جاتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ زبان نہ کوئی فرد ایجاد کر سکتا ہے اور نہ اسے فنا کیا جا سکتا ہے ۔ مختلف تہذیبی عوامل ، رنگا رنگ قدرتی عناصر ، مسلسل میل جول اور رسومِ معاشرت گھل مل کر رفتہ رفتہ صدیوں میں جا کر کسی زبان کے خد و خال اجاگر کرتے ہیں ۔ اسی لیے دنیا کی ہر زبان میں لسانی عمل اور ادب کی تخلیق کے درمیان وقت کا ایک طویل فاصلہ ہوتا ہے ۔ بولی صدیوں میں جا کر زبان بنتی ، اپنی شکل بناتی اور خد و خال اُجاگر کرتی ہے ۔ لسانی ارتقا کی تاریخ جب ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں محسوس کرنے والا انسان ، سوچنے والا ذہن اور اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے والے افراد اس زبان میں اپنی صلاحیتوں کے اظہار کی سہولت پاتے ہیں تو ادب کی تخلیق اپنا سر نکالتی ہے ۔

اردو زبان و ادب کے ساتھ بھی دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح یہی عمل ہوا ۔ صدیوں یہ زبان سر جھاڑ منہ پہاڑ گلی کوچوں میں آوارہ اور بازار ہاٹ میں پریشان حال ماری ماری پھرتی رہی ۔ کبھی اقتدار کی قوت نے اسے دبایا ، کبھی اہلِ نظر نے حقیر جان کر اسے منہ نہ لگایا اور کبھی تہذیبی دھاروں نے اسے مغلوب کر دیا ۔ یہ عوام کی زبان تھی ، عوام کے پاس رہی ۔ مسلمان جب برعظیم پاک و ہند میں داخل ہوئے تو عربی ، فارسی اور ترکی بولتے آئے اور جب ان کا اقتدار قائم ہوا تو فارسی سرکاری زبان ٹھہری ۔ تاریخ شاہد ہے کہ حاکم قومیں اپنی زبان اور اپنا کلچر ساتھ لاتی ہیں اور محکوم قومیں ، جن کی تہذیبی و تخلیقی قوتیں مردہ ہو جاتی ہیں ، اس زبان اور کلچر سے اپنی زندگی میں نئے معنی پیدا کر کے نئے شعور اور احساس کو جنم دیتی ہیں ۔

مسلمانوں کا کلچر ایک فاتح قوم کا کلچر تھا جس میں زندگی کی وسعتوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی پوری قوت اور لچک موجود تھی ۔ اس کلچر نے جب ہندوستان کے کلچر کو نئے انداز سکھائے اور یہاں کی بولیوں پر اثر ڈالا تو ان بولیوں میں سے ایک نے ، جو پہلے سے اپنے اندر جذب و قبول کی بے پناہ صلاحیت رکھتی تھی اور مختلف بولیوں کے مزاج کو اپنے اندر سموئے ہوئے تھی ، بڑھ کر اس نئے کلچر کو اپنے سینے سے لگایا اور تیزی سے ایک مشترک بولی بن کر نمایاں ہونے لگی ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس بولی نے اس کلچر کے ذخیرۂ الفاظ کو اپنا لیا اور اس کے طرزِ احساس اور نظامِ خیال سے ایک نیا رنگ روپ حاصل کر لیا اور اس طرح وقت کے تہذیبی ، معاشرتی و لسانی تقاضوں کے سہارے مسلمانوں اور برعظیم کے باشندوں کے درمیان مشترک اظہار و ابلاغ کا ذریعہ بن گئی — زبان کا بیج جاندار تھا ، زمین زرخیز تھی ۔ نئے کلچر کی کھاد نے ایسا اثر کیا کہ تیزی سے کونپلیں پھوٹنے لگیں اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ایک تناور درخت بن گیا ۔

ان اثرات کے ساتھ یہ زبان تو ترقی کرتی رہی لیکن فارسی زبان نے اسے بہت کچھ دینے کے باوجود اپنے برابر کبھی جگہ نہ دی ۔ دنیا کی تاریخ میں فاتح زبانوں کا ہمیشہ یہی سلوک رہا ہے ۔ انگریزی زبان نارمنوں کے حملے اور فتوحات کے بعد تقریباً ڈھائی سو سال تک صرف بولی ٹھولی کی حیثیت میں عوام کی زبان بنی رہی ۔ یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا ۔ فارسی زبان کے تسلط اور رواج کے سامنے ویسے تو یہ زبان سر اٹھا کر نہ چل سکی لیکن لسانی و تہذیبی اثرات کے دھارے اس زبان کے جسم میں نئے خون کا اضافہ اسی طرح کرتے رہے جس طرح نارمنوں کی فتوحات کے بعد فرانسیسی زبان کی لطافت اور اس کا مزاج انگریزی زبان کے خون میں برابر شامل ہوتا رہا اور اس میں رفتہ رفتہ صفائی و شستگی ، روانی و قوتِ بیان کا حوصلہ بڑھتا رہا اور جب نارمنوں کا زوال شروع ہوا اور انتشار نے ڈیرہ جمایا تو ہم

دیکھتے ہیں کہ بہت جلد یہ زبان فرانسیسی زبان کے برابر آ کھڑی ہوئی۔ ان سب اثرات کا بھرپور اظہار پہلی دفعہ ہمیں چوسر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی زبان میں قوتِ اظہار بھی ہے۔ صفائی اور نکھار بھی، جاندار لہجہ بھی ہے اور اثر آفرینی کا جادو بھی۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انگریزی زبان نے اس وقت ان ادبی نمونوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا جو اس وقت فرانسیسی زبان میں موجود تھے۔ فرانسیسی زبان کا مواد، اس کی ہیئت اور اصناف انگریزی زبان کا معیار قرار پائے۔ کم و بیش یہی عمل اُردو زبان کے ساتھ ہوا۔ مسلمانوں کے اقتدار و حکمرانی کے زمانے میں اُن کے کلچر، ان کی روایات اور ان کی زبانوں کا گہرا اثر پڑا۔ فارسی، ترکی اور عربی لغات اس زبان میں داخل ہو کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس میں جذب ہوگئے۔ گری پڑی زبان میں اظہار کی قوت تیز ہو گئی۔ نئے الفاظ اور نئے خیالات نے احساس و شعور کو نیا سلیقہ دیا اور اسی کے ساتھ ادبی تخلیق کا بازار گرم ہو گیا۔ اردو شعرا کے سامنے فارسی ادب و اصناف کے نمونے تھے۔ انھوں نے ان نمونوں کو معیار بنا کر دل و جان سے قبول کر لیا۔

اس ادب کی ایک طویل تاریخ ہے جس کے نمونے برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں ملتے ہیں اور ہر علاقے کے ادبی نمونے، گہری مماثلت کے باوجود، ساخت و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ابھی زبان اپنی تشکیل کے دور سے گزر رہی تھی اور اس معیار تک نہیں پہنچی تھی جہاں زبان کا ادبی معیار علاقائی و مقامی سطح سے اٹھ کر عالمگیر ہو جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کے ساتھ جہاں جہاں یہ زبان پہنچی وہاں وہاں علاقائی اثرات کو جذب کرکے اپنی شکل بناتی رہی۔ اس کا ایک ہیولیٰ سندھ و ملتان میں تیار ہوا، پھر یہ لسانی عمل سرحد و پنجاب میں ہوا جہاں سے تقریباً دو صدی بعد یہ دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کرکے اور ان میں جذب ہوکر سارے برعظیم میں پھیل گیا۔ گجرات میں یہ زبان گجری کہلائی، دکن میں اسے دکنی کے نام سے پکارا گیا۔ کسی نے اسے زبانِ ہندوستان کہا کہ یہ ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ کسی نے اسے ہندی یا ہندوی کہا۔ کسی نے اسے لاہوری یا دہلوی کے نام سے موسوم کیا۔ اسی حساب سے کسی نے اس کا رشتہ ناتا برج بھاشا سے جوڑا، کسی نے اسے کھڑی بولی سے ملایا۔ کسی نے اسے زبانِ پنجاب کہا، کسی نے سندھی سرائیکی کے علاقے کو اس کا مولد بتایا — مختلف زبانوں سے اس کا یہ تعلق اور مختلف زبانوں کے علاقوں کا اس زبان پر دعویٰ اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے سب سے فیض

اٹھا کر اپنے وجود کو انفرادیت بخشی ہے۔ اسی لیے یہ زبان برعظیم کی سب زبانوں کی زبان ہے اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سارے برعظیم کی واحد لنگوافرینکا ہے۔

یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے کہ اس زبان کا کپڑا کس دھاگے سے بُنا گیا تھا، یہ دھاگا کس علاقے کی روئی سے تیار ہوا تھا اور یہ روئی کس کھیت میں پیدا ہوئی تھی۔ یہ بات ماہرِ لسانیات پر چھوڑ کر ہمارے لیے اتنا جاننا کافی ہے کہ یہ سب کے منہ چڑھی زبان، جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں، جدید ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہے اور ”عربی ایرانی ہندی“ تینوں تہذیبوں کا سنگم اور اُن کی منفرد علامت ہے۔ اس زبان میں ان تہذیبوں کی ہمہ گیر صفات یکجا ہو کر ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ زبان برعظیم کی معاشرتی، تہذیبی و سیاسی ضروریات کے تحت پروان چڑھی۔ مسلمانوں نے ضرورت کے تحت اسے اپنایا اور انھی کے ساتھ برعظیم کے گوشے گوشے میں اس طرح پھیل گئی کہ کوہ ہمالہ سے لے کر راس کماری تک سمجھی اور بولی جانے لگی۔

گریرسن نے لکھا ہے کہ برعظیم کی ساری جدید زبانیں آپ بھرنش ہی کے بچے ہیں[۱]۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ آریا کسی ایک وقت میں ایک دم سے یہاں آ کر آباد نہیں ہو گئے بلکہ سینکڑوں سال تک ان کے مختلف قبائل یہاں آ کر قدم جماتے رہے۔ جو آتا وہ یہیں کا ہو کر رہ جاتا اور اپنی زندگی ہی میں، خوش گوار یادوں کے علاوہ، اپنے وطنِ مالوف سے رشتہ ناتا توڑ لیتا۔ برعظیم کی مٹی بڑی چومبکی مٹی ہے۔ نئے آریا قبائل یہاں آئے تو پرانے آریا ان پر ہنستے۔ مدھیہ دیس (وسطی ہند) جس میں دوآبۂ گنگ و جمن اور اس کے شمال و جنوب کے علاقے شامل تھے، ان کا گڑھ تھا۔ یہاں کے آریا اپنے علاوہ سب کو غیر مہذب اور وحشی سمجھتے تھے، اسی لیے اُن آریاؤں کو، جو صدیوں بعد برعظیم میں داخل ہوئے، مدھیہ دیس کے قدیم آریاؤں نے بساچی یعنی خونخوار و وحشی کے نام سے پکارا۔ نئے آریاؤں کا یہ سیلاب دیکھتے ہی دیکھتے شمال مغرب، پنجاب و کشمیر سے لے کر سندھ کے نشیبی علاقوں تک پھیل گیا اور ان آریاؤں کی زبان ان سارے علاقوں پر چھا گئی۔ ’مہا بھارت‘ میں بساچوں کا ذکر آیا ہے۔

گریرسن[۲] نے لکھا ہے کہ جب ایک آریائی زبان ایک غیر مہذب دیسی زبان سے ملی تو دیسی زبان ہمیشہ کے لیے پسپا ہو گئی اور وقت کے ساتھ اپنی موت آپ

---

[۱] دی امپیریل گزیٹئر آف انڈیا؛ جلد اول، ص ۳۶۲، آکسفورڈ، ۱۹۰۹ع۔

[۲] ایضاً؛ ص ۳۵۲۔

مر گئی ۔ ابھی پشاچی زبان کا زور شور قائم تھا کہ ہرات و قندھار کے درمیانی علاقے میں رہنے والی ''ابھیر'' نامی ایک قوم برعظیم میں داخل ہوئی ۔ یہ بہت جنگ جو اور بہادر قوم تھی ۔ 'مہا بھارت' میں بھی انھیں اُس مقام پر دکھایا گیا ہے جہاں دریائے سرسوتی راجپوتانہ کے ریگ زاروں میں گم ہو جاتا ہے ۔ مہا بھاشیا میں بھی اُن کا ذکر آیا ہے ۔ یونانی جغرافیہ داں بطلیموس نے بھی انھیں سندھو کی زیریں وادی اور سوراشٹر میں آباد بتایا ہے ۔ 'پران' میں بھی اُن کے ہمہ گیر غلبے کا ذکر آتا ہے ۔ سمندر گپت (۳۲۰ع—۳۸۰ع) نے جن قبائل کو مغلوب کیا تھا ان میں ابھیر بھی شامل تھے[1] ۔ ناٹیا شاستر میں ، جو سنہ عیسوی کے ابتدائی زمانے کی تصنیف ہے ، ابھیروں کی زبان کو وی بھرشٹ یا وی بھاشا کا نام دیا گیا ہے ۔ چوتھی صدی عیسوی تک ابھیروں کی یہ بولی آپ بھرنش کے نام سے اس حد تک ترقی کر چکی تھی کہ بھاسہا اور دانڈن اس زبان کو پراکرت اور سنسکرت کا ہم پلہ کہتے ہیں ۔ نظم و نثر دونوں اس زبان میں موجود تھیں اور خصوصیت کے ساتھ یہ شاعری کی زبان سمجھی جاتی تھی ۔ ابھیروں کی تاریخ ابھی پردۂ خفا میں ہے لیکن اتنا ضرور واضح ہے کہ یہ لوگ برعظیم کے شمال مغرب کی طرف سے پنجاب میں آئے اور پھر وسطی ہند تک پھیل گئے اور وہاں سے پہلی اور چوتھی صدی عیسوی کے درمیان دکن تک پہنچ گئے ۔ ان کی سیاسی طاقت کے ساتھ ساتھ ان کی زبان بھی نکھر سنور کر سارے برعظیم میں پھیل گئی ۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی سے چوتھی صدی عیسوی تک آپ بھرنش عام زبان کے طور پر استعمال ہوتی تھی ۔ ڈراموں میں بھی یہ زبان استعمال میں آ رہی تھی ۔ کالی داس نے ، جو پانچویں صدی عیسوی میں گزرا ہے ، وکرامورواسیا میں متعدد اشعار آپ بھرنش میں لکھے ہیں ۔ رُدرت اپنی تصنیف "کاوی ال ام کارا" میں ، جو نویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے ، نہ صرف آپ بھرنش کو شاعری کی چھ زبانوں میں شمار کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہتا ہے کہ ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں ۔ گجرات کا جینی عالم و قواعد داں ہیم چندر (۱۰۸۸ع — ۱۱۷۲ع) بھی پراکرت کے ساتھ ساتھ آپ بھرنش کا ذکر کرتا ہے ۔ دوہا ، جو آج تک برعظیم کی کم و بیش ہر زبان کی مقبول صنف ہے ، آپ بھرنش ہی کی صنفِ سخن ہے ۔ غرض کہ آپ بھرنش پرانی کلاسیکل زبانوں یعنی پراکرت

---

[1] دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل ; جلد دوم ، ص ۲۲۱ - ۲۲۳ - بھارتیہ ودیا بھون ، نئی دہلی ۔

و سنسکرت اور جدید آریائی زبانوں کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتی ہے[1] ۔

یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ برعظیم کی جدید آریائی زبانیں سنسکرت سے نہیں نکلی ہیں ۔ سنسکرت قدیم زمانے کی کسی بولی کی ایک منجھی ہوئی معیاری شکل ہے جو پانینی (۳۰۰ ق ۔ م) کے زمانے میں بھی ایک عام بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن سیاسی اور علم و ادب کی زبان ہونے کی وجہ سے مادری زبان کے ساتھ ساتھ ایک دوسری زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ 'رگ وید' کی زبان کو عہدِ عتیق کی وہ زبان کہا جا سکتا ہے جس کی شستہ و رُفتہ اور قواعد دانوں کے بنائے ہوئے اصولوں کے مطابق ، معیاری شکل کا نام سنسکرت ہے ۔ یہ ایک دیسی زبان تھی جو خود اسی عمل سے گزری جس سے دوسری دیسی زبانیں گزری تھیں ۔ جس طرح اٹلی کی بولیاں لاطینی زبان کے ساتھ ساتھ زندہ رہیں اور بولی جاتی رہیں اور آخرکار جدید رومانس زبانیں بن کر سامنے آئیں ۔ اسی طرح قدیم ویدک بولیاں بھی پہلے پراکرت بن کر سامنے آئیں اور پھر رفتہ رفتہ ایک یا ایک سے زیادہ جدید ہند آریائی زبانیں بن کر اُبھریں ۔ اس لیے یہ خیال غلط ہے کہ برعظیم کی کوئی جدید زبان سنسکرت سے نکلی ہے ۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ سنسکرت اور دوسری جدید زبانوں کی اصل ایک ہے[2] ۔

سنسکرت ایک بند زبان تھی لیکن اس کے برعکس آپ بھرنش کی امتیازی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے ضرورت کے مطابق نہ صرف پراکرت و سنسکرت کے الفاظ کو اپنایا بلکہ دل کھول کر دوسری دیسی زبانوں کے لغات کو بھی اپنے دامن میں سمیٹا ، اسی لیے اس کا حلقۂ اثر وقت کے ساتھ ساتھ سارے برعظیم میں پھیلتا اور بڑھتا چلا گیا ۔ سیاسی انتشار کے ساتھ جب برعظیم کے مختلف علاقے مختلف راجاؤں کے زیرِ نگیں آ گئے اور علیحدگی کے اس عمل پر صدیاں گزر گئیں تو اب ایک آپ بھرنش کے بجائے ہر علاقے کی آپ بھرنش وجود میں آ گئی جس کا ذکر رُدرت نے ''ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں'' کہہ کر کیا ہے ۔ یہ لسانی امتزاج کا ایک نیا اور فطری عمل تھا ۔ اس کی صورت بالکل ویسی ہی تھی جیسے قدیم زمانے میں اردو کہیں گجری کہلائی اور کہیں اسے دکنی کا نام دیا گیا ۔ کہیں وہ لاہوری اور دہلوی کے نام سے موسوم ہوئی اور کہیں ہندوی اور کھڑی بولی کہا گیا ۔

---

[1] دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل ، جلد چہارم ص ۲۱۲—۲۲۱ ۔

[2] دی امپیریل گزیٹئر آف انڈیا ; جلد اول ، ص ۳۵۷ - ۳۵۸ ، آکسفورڈ ، ۱۹۰۹ع ۔

پھر صدیوں بعد ولی کے دور میں ریختہ اور بعد میں اردو کے نام سے ، ایک عالمگیر معیار تک پہنچی ۔ اسی طرح جب علاقائی زبانوں کی آمیزش سے اپ بھرنش کی نشو ونما ہوئی تو کوئی پساچی اپ بھرنش کہلائی اور کوئی شورسینی اپ بھرنش کے نام سے موسوم ہوئی ۔ کسی کا نام ماگدھی اپ بھرنش پڑا اور کسی کا اردھ ماگدھی اور مہاراشٹری اپ بھرنش ۔ ان اپ بھرنشوں میں شورسینی اپ بھرنش کا حلقۂ اثر سب سے زیادہ وسیع تھا ۔ اس کے حدود کم و بیش ہر دوسری اپ بھرنش کے علاقائی حدود سے ملتے تھے ۔ رفتہ رفتہ ۸۰۰ء اور ۱۰۰۰ء کے درمیان شورسینی اپ بھرنش بین الاقوامی آریائی زبان کی حیثیت سے استعمال میں آنے لگی جس نے مختلف علاقوں کی زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا ۔ گجرات کے جین عالم ہیم چندر نے اپنی قواعد کی مشہور کتاب ''سدھ ہیم چندر شبدا نوشاسن'' میں ، اپنے سے پہلے زمانے کی تصانیف سے ، اپ بھرنش کے جو دوہے دیے ہیں ان سے اس زبان کے رنگ روپ ، کینڈے اور ساخت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ، مثلاً ایک دوہا ہے :

بھلا ہوا جو ماریا بہنی مہارا کنتو
لج جینج تووئیں سی آہو جئی بھگا گھر انتو
(اے بہن ! بھلا ہوا جو ہمارا کنت مارا گیا ۔ اگر وہ بھاگ کر
گھر آتا تو میں اپنی سہیلیوں میں شرمندہ ہوتی)[1]

اس دوہے میں پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی ، راجستھانی ، کھڑی ، برج بھاشا وغیرہ کے ملے جلے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں ۔ شورسینی اپ بھرنش کا قدیم روپ یہی ہے اور اردو اسی بین الاقوامی ، ملک گیر شورسینی اپ بھرنش کا جدید ترین روپ ہے ۔

اس اپ بھرنش کا اثر مسلمانوں کے آنے سے بہت پہلے انگل سے پنجاب ، سندھ ، کشمیر ، گجرات و راجپوتانہ تک اور شمالی ہند و نیپال سے مہاراشٹر تک جاری و ساری تھا[2] ۔ دیسی بولیوں کے ساتھ مل کر اس نے ہر علاقے میں نئی آریائی زبانوں کی پیدائش میں مدد دی تھی ۔ برج بھاشا ، اودھی ، پنجابی ، ہندی وغیرہ شورسینی اپ بھرنش ہی کی شاخیں ہیں ۔ شورسینی کا اثر پنجاب ، راجپوتانہ و گجرات کے ذریعے سندھ و ملتان میں بھی پھیلا ہوا تھا ۔ اور جب محمد بن قاسم نے

---

[1] ہندی ادب کی تاریخ : محمد حسن ، ص ۲۵ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۵۵ء ۔

[2] دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل : جلد پنجم ، ص ۳۵۱ ۔

۹۲ھ (۷۱۲ء) میں سندھ و ملتان فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھچڑی زبان بولی جاتی تھی جو پساچی اثرات بھی رکھتی تھی اور شورسینی اثرات بھی ۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی و عربی بولنے والے لوگ شامل تھے ۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے خود سرزمینِ ایران پر کیا تھا وہی عمل سرزمین سندھ و ملتان پر بھی ہوا ۔ اہلِ علم نے لکھا ہے کہ ''عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا ۔ یہ زبان مشرق ایران میں بولی جاتی تھی ، اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطۂ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں ۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی[1] ۔''

فتح سندھ و ملتان کے بعد مسلمانوں کی یہ پیش قدمی انہی علاقوں تک محدود رہی اور تقریباً تین سو سال تک ان کی زبانیں ، ان کی تہذیب و معاشرت یہاں کی تہذیب اور زبان کو شدت سے متاثر کرتی اور خود بھی متاثر ہوتی رہیں ۔ سلطان محمود غزنوی کے حملے (۳۹۲ھ/۱۰۰۱ء) سے بہت پہلے ہی مسلمان مغربی ہندوستان میں ایک اہم اور مستحکم حیثیت اختیار کر چکے تھے اور ان کی تہذیب سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتی تھی ۔ برعظیم کے بقیہ حصے کی حالت یہ تھی کہ وہ چھوٹی چھوٹی راجپوت ریاستوں میں تقسیم تھا ۔ خانہ جنگیاں عام تھیں ۔ بدھ مت اور جین مت اس سرزمین سے اٹھ چکے تھے ۔ راجپوتوں نے برہمنوں کی افضلیت کو تسلیم کر لیا تھا اور اس کے عوض میں برہمنوں نے انہیں ہندو مت میں شامل کر لیا تھا ۔ ڈاکٹر تارا چند نے اس صورتِ حال کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مسلمانوں کی فتح کے وقت ہندوستان کی بالکل ایسی حالت تھی جیسے مقدونیا کے برسرِ اقتدار آنے سے پہلے یونان کی حالت تھی ۔ دونوں ملکوں میں ایک سیاسی وحدت بنانے کی اہلیت کا فقدان تھا[2] ۔'' یہ صورتِ حال تھی کہ پہلے سبکتگین نے اور پھر محمود غزنوی (۳۸۸ھ—۴۲۱ھ/۹۹۸ء—۱۰۳۰ء) نے شمال مغرب سے ہندوستان پر حملے کیے اور مختصر سے عرصے میں سندھ ، ملتان اور پنجاب سے لے کر میرٹھ اور نواحِ دہلی تک کے علاقوں کو اپنی قلمرو میں شامل کر لیا اور تقریباً پونے دو سو سال تک آلِ محمود یہاں حکومت کرتے رہے ۔ جب غوریوں نے غزنی

---

[1] پنجاب میں اردو : حافظ محمود شیرانی ، ص ۸۴ ، مکتبۂ معین الادب ، لاہور ۔

[2] تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ڈاکٹر تارا چند (ترجمہ) مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۳ء ، ص ۲۲۳ ۔

پر قبضہ کر کے محمود کے جانشینوں کو نکال باہر کیا تو آلِ محمود نے پنجاب کو اپنا مستقر اور لاہور کو اپنا دارالحکومت بنا لیا ۔ سبکتگین اور محمود غزنوی کے حملوں کے زمانے میں شمال مغرب اور پنجاب میں ناتھ پنتھیوں کا زور تھا ۔ یہ جوگی مورتی پوجا کے مخالف تھے ۔ ظاہری رسوم اور تیرتھ یاترا کو برا سمجھتے تھے ۔ وحدانیت کے قائل تھے اور معرفتِ نفس کو سب سے بڑا درجہ دیتے تھے ۔ ان کے خیالات صوفیائے کرام سے بے حد قریب تھے ۔ ناتھ پنتھیوں کی تصانیف میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس کا نمونہ[1] یہ ہے :

سوامی تم ہی گرو گوسائیں اسمی جوشش سبد ایک بوجھیبا
نرانکھی چیلا کونڑ بدھ رہے ست گرو ہوئی سا پچھیا کہیے

اس نمونے میں بھی خالص ہندوی آواز اور لہجے کا احساس ہوتا ہے ، اور جب اس پر ''عربی ایرانی'' تہذیب اور زبانوں نے اپنا سایہ ڈالا ۔ نئے لہجے اور تلفظ اس میں شامل ہوئے ، نئی آوازوں نے اس زبان کے سوئے ہوئے تاروں کو چھیڑا تو اس کے اندر ایک ایسا عملِ امتزاج شروع ہوا جس نے اس میں سڈول پن پیدا کر کے نرمی ، شائستگی اور قوتِ اظہار کو بڑھا دیا ۔ رفتہ رفتہ یہ زبان نئے لفظوں کی مدد سے اپنا رنگ روپ اور چولا بدلنے لگی ۔ بے ڈول ، ان گڑھ ، ثقیل اور قدیم آوازوں والے الفاظ خود بخود خارج ہوتے گئے اور نئی تہذیبی و معاشرتی ضرورتوں کو پورا کرنے والے الفاظ داخل ہوتے گئے ۔ یہ وہ مثبت ، دور رس اور گہرا اثر تھا جو مسلمانوں کی فتح نے ، تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ ، اس برعظیم کی زبانوں پر ڈالا ۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ''بظاہر تو سیاسی فتح کے ساتھ تمدنی موت نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر اس فتح کا مختلف اثر ہوا[2] ۔'' اس گہرے اثر کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مسلمان جب یہاں آئے تو واپس جانے کے ارادے سے نہیں آئے بلکہ آریوں کی طرح اس ملک کو ہمیشہ کے لیے اپنا وطن بنا لیا ۔ دوسری وجہ یہ کہ یہاں والوں کی تہذیب کمزور ، پارہ پارہ اور زوال پذیر تھی ۔ باہر سے آنے والوں کے پاس جان دار زبانیں بھی تھیں اور اُن کے خیالات و عقائد میں وہ توانائی اور لچک بھی تھی جو چڑھتے سورج اور ابھرتے پھیلتے نظامِ خیال میں ہوتی ہے ۔ ایک نے دوسرے کے الفاظ ملا کر بولنے اور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے کی کوشش

---

[1] ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۵ ۔
[2] تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ص ۲۲۳ ۔

کی ۔ جب قوی کلچر کمزور کلچر سے ملا تو یہاں کی تہذیب کی طرح زبانوں میں بھی زندگی کے آثار پیدا ہونے لگے اور منجمد پتھر پگھلنے لگا ۔

مسلمانوں کے کلچر نے جب اس تہذیب کے جسمِ ناتواں میں نیا تازہ خون شامل کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ سوتا معاشرہ جاگ اٹھا ہے اور وہ نئے کلچر کے زندہ تصورات و عقائد ، نئے ترقی پذیر فلسفۂ حیات اور نئی زبانوں سے قوت و توانائی حاصل کرنے کے لیے بے چین ہے ۔ اس عمل نے اس معاشرے کی بے معنی ، محدود اور گھٹی ہوئی زندگی میں نئے معنی اور وسعتیں پیدا کر دیں اور ''نئی زندگی کی جست ایک نئے تمدن کی طرف لے گئی ۔ ۔ ۔ نہ صرف ہندو مذہب ، فن ، ادب اور حکمت نے مسلم عناصر کو جذب کیا بلکہ خود ہندو تمدن کی روح اور ہندو ذہن بھی تبدیل ہو گیا اور مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی رونما ہوا[1] ۔'' یہ عمل بغیر کسی کوشش و کاوش کے اس لیے ہوا کہ اس دم توڑتے اور بکھرے ہوئے معاشرے کو خود ان تصورات کی ضرورت تھی ۔ سونتی کمار چٹرجی نے لسانی سطح پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا ۔ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور اُن کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیرِ اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا[2] ۔'' تبدیلی کا یہ عمل اتنا شدید اور گہرا تھا کہ آریوں کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر پہلی مرتبہ نمودار ہوا تھا ۔ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کے الفاظ میں : ''ہندوستان میں تین عظیم الشان تصادم ، یا کہیے اتصال ، کم و بیش پختہ کلچروں کے ہو چکے ہیں ۔ ایک آریہ ، دوسرا تصادم یا اتصال وہ ہے جو مسلمان فاتحوں کے اس ملک کو اپنا وطن بنا لینے کے وقت سے پیدا ہوا ۔''[3] یہ اتصال اسی وقت مؤثر اور ہمہ گیر ہو سکتا تھا جب کسی معاشرے کو زندگی میں نئے معنی پیدا کرنے کے لیے خود اندر سے کسی نئے نظامِ خیال کی ضرورت محسوس ہو رہی ہو ۔ اسی لیے اس سرزمین پر جہاں جہاں مسلمان پہنچتے گئے زندگی کی گہما گہمی اور تہذیب کی واپسی کا آغاز ہوتا گیا ۔ پہلے یہ عمل سندھ و ملتان میں ہوا ، پھر پھیل کر

---

[1] تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ص ۲۲۶ ۔ ۲۲۸ ۔
[2] انڈو آرین اینڈ ہندی : ص ۹۰ ، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی گجرات ، ۱۹۴۲ء ۔
[3] خمسۂ کیفی : ص ۵۱ ، انجمن ترقی اردو ہند ، ۱۹۳۹ء ۔

سرحد ، پنجاب اور میرٹھ و نواحِ دہلی تک پہنچ گیا اور قطب الدین ایبک سے لودھیوں تک آتے آتے تہذیبی و لسانی سطح پر یہ اثرات اتنے واضح ہو گئے کہ زبان اور تہذیب دونوں کو نئے سانچے میں ڈھال کر ایک الگ رنگ روپ دے دیا ۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک مشترک زبان کے خد و خال بھی اُجاگر ہوتے گئے ۔ ''سلطان محمد تغلق کے زمانے میں یہ جدید زبان عام طور پر بولی جاتی تھی اور وہ مسلمان جو ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے یا جنھوں نے عرصہ' دراز سے یہاں بود و باش اختیار کر لی تھی ، اسی زبان میں بات چیت کرتے تھے[1] ۔''

محمد بن قاسم سے محمود غزنوی تک تقریباً تین سو سال ہوتے ہیں ۔ محمود غزنوی سے بابر کی فتح تک کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال کو محیط ہے اور اس عرصے میں زندگی کی ہر سطح پر اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہوتی ہیں کہ بابر کے آنے تک زندگی اپنے پورے پھیلاؤ اور وسعتوں کے ساتھ ایک نئے رنگ اور نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے ۔ اس عرصے میں یہاں کے تہذیبی ، سماجی اور لسانی ڈھانچے کا ''الگ پن'' اتنا نمایاں ہو گیا تھا کہ بابر نے دیکھا یہاں کے لوگوں کے فنون و ہنر ، موسیقی و مصوری ، طرزِ تعمیر ، لباس اور پوشاکیں نہ صرف اُن سے مختلف ہیں بلکہ ''اُن کی راہ و رسم سب ہندوستانی طریق کی ہیں[2] ۔'' غرض کہ ان عوامل کے ساتھ گیارھویں صدی عیسوی سے لے کر سولھویں صدی عیسوی تک یہ زبان ، جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں ، مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دلی" سے نکل کر برعظیم کے دور دراز گوشوں تک پہنچ کر سارے برعظیم کی لنگوا فرینکا بن چکی تھی ۔ یہ زبان یہیں کی زبان تھی ۔ مسلمانوں نے اسے اپنایا ، اپنے خون سے سینچا اور اس میں شائستگی کا سلیقہ پیدا کر کے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا ۔ پروفیسر محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ''مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی ہے اور جوں جوں اُن کے مقبوضات فتوحات کے ذریعے سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں ، یہ زبان بھی اُن کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرق و مغرب اور شمال و جنوب میں پھیلتی جاتی ہے[3] ۔''

اردو زبان کی تشکیل و ترویج کے سلسلے میں محمد بن قاسم کی فتحِ سندھ و ملتان کے تہذیبی و لسانی اثرات کے علاوہ ، چند اَور واقعات بھی خاص اہمیت

---

[1] ۔ اردوئے قدیم : شمس اللہ قادری ، ص ۲۱ - ۲۲ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۔

[2] ۔ بابر نامہ : ترجمہ مرزا نصیر الدین حیدر ، ص ۲۲۲ ، مطبوعہ بک لینڈ کراچی ۔

[3] ۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

رکھتے ہیں :

(۱) ایک تو یہ ، جس کا ذکر ہم نے پہلے بھی کیا ہے ، کہ محمود و آلِ محمود تقریباً دو سو سال تک سندھ و ملتان سے لے کر پنجاب و نواحِ دہلی تک حکمرانی کرتے ہیں ۔ ان کی سلطنت کے الگ الگ لسانی و تہذیبی علاقوں میں ایک ایسی زبان کی ضرورت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سب کے لیے قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہو ۔ اس تہذیبی و سیاسی صورتِ حال نے اُردو زبان کی تشکیل اور پھلنے پھولنے میں مدد دی ، جس نے اس علاقے کی سب زبانوں کے رنگ و مزاج سے اپنا رنگ و مزاج بنایا ۔

(۲) دوسرا واقعہ فتحِ گجرات اور دکن کا ہے ۔ علاء الدین خلجی نے ۶۹۷ھ (۱۲۹۷ء) میں گجرات فتح کیا جو تقریباً سو سال تک سلطنتِ دہلی میں شامل رہا اور اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے مختلف علاقے گھر آنگن بنے رہے ۔ فتحِ گجرات کے بعد علاء الدین خلجی (۶۹۵ھ—۷۱۵ھ/۱۲۹۵ء—۱۳۱۵ء) نے ملک نائب کو لشکرِ جرار کے ساتھ دکن کی مہم پر روانہ کیا جس نے ۷۱۰ھ (۱۳۱۰ء) تک سارے دکن و مالوہ کو فتح کر کے سلطنتِ دہلی میں شامل کر دیا ۔ یہ علاقے دلی سے دور پڑتے تھے اس لیے علاء الدین خلجی نے ان مفتوحہ علاقوں کے انتظام و انصرام کو بہتر و مؤثر بنانے کے لیے گجرات سے لے کر دکن تک کے سارے علاقے کو سو سو موضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے ۔ ہر حلقے پر ایک 'ترک امیر' ، جو شمال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ 'ترک امیر' ، جو امیرِ صدہ کہلاتا تھا ، مال گزاری وصول کرنے کے علاوہ قیامِ امن ، انتظام اور مرکزی حکومت کی فوجی ضروریات پوری کرنے کا ذمہ دار تھا ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات ، دکن و مالوہ کے طول و عرض میں آباد ہو گئے ۔ امیرانِ صدہ ان حلقوں کے حقیقی حکمران تھے ۔ ابھی تیس بتیس سال ہی کا عرصہ گزرا تھا کہ یہ نظام پورے طور پر قائم ہو گیا اور یہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین ان علاقوں میں اس طرح آباد ہو گئے کہ دکن و گجرات ان کا وطن بن گیا ۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے کہ شمالی ہند سے آنے والے یہ حکمران خاندان جب گجرات سے دکن تک کے سارے علاقوں میں اپنے متوسلین کے ساتھ آباد ہوئے ہوں گے تو تہذیبی و لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی ؟ یہ لوگ 'ترک نژاد ضرور تھے لیکن خود ان کو شمالی ہند میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک آباد ہوئے صدیاں گزر چکی تھیں ۔ یہ لوگ شمالی ہند سے اپنے ساتھ وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازار ہاٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے یہ معاملاتِ زندگی طے کرتے تھے ۔ امیرانِ صدہ کے اپنے اپنے علاقوں کی زبان اس زبان سے مختلف تھی جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے ۔ وہ نہ ان علاقوں کی زبان بول سکتے تھے اور نہ 'ترکی فارسی کے ذریعے معاشرتی سطح پر لین دین کر سکتے تھے ، اس لیے انھوں نے اپنے ساتھ لائی ہوئی زبان میں یہاں کی مقامی زبانوں اور فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ شامل کر کے اپنے ما فی الضمیر کا اظہار کیا اور اس طرح اس زبان کو سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول میں قابلِ قبول بنا دیا ۔

اس ''نظام'' کو بغیر کسی تبدیلی کے نہ صرف محمد تغلق (۱۳۲۵ء — ۱۳۵۱ء) نے باقی رکھا بلکہ اسے مضبوط تر بنانے کے لیے نئے احکامات جاری کیے ۔ اس نظام کی وجہ سے شمال کے لیے دکن و گجرات کے راستے کھلے رہے ۔ تجارت ، لین دین اور دوسرے معاشرتی امور مضبوط تر ہوتے رہے اور ساتھ ساتھ اردو زبان کا حلقۂ اثر بھی بڑھتا پھیلتا رہا اور ان علاقوں میں یہ زبان بین الاقوامی زبان کی حیثیت میں پھلتی پھولتی رہی ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب بول چال کی زبان سے گزر کر ادبی سطح پر استعمال میں آئی اور صوفیوں ، شاعروں نے اسے اپنے اظہارِ مقصد کا ذریعہ بنایا تو گجرات میں اس کے ادبی روپ کو ''گجری'' کا نام دیا گیا اور دکن میں یہ ''دکنی'' کہلائی ۔

(۳) محمد تغلق جب سلطنتِ دہلی پر متمکن ہوا تو اس جدّت پسند بادشاہ نے دکن ، گجرات اور مالوہ پر زیادہ مؤثر طریقے سے حکومت کرنے کے لیے فیصلہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد کو پائے تخت بنایا جائے ۔ ۱۳۲۷ء میں فرمان جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی

مع عمالِ حکومت ، فوج ، افسران اور متعلقین کے دولت آباد ہجرت کر جائے ۔ اتنی بڑی آبادی کی ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے ۔ شمال کی آبادی کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شمال کی تہذیب و زبان کے اثرات کو تیز تر کر دیا اور امیرانِ صدہ کے نظام کے زیرِ اثر ، جو زمین پہلے سے ہموار ہو چکی تھی ، اس میں نئی کھاد ڈال کر اسے انتہائی زرخیز بنا دیا ۔

(۴) سونے پر سہاگا یہ ہوا کہ محمد تغلق (م ۱۳۵۱ء) کے آخری زمانۂ حکومت میں دکن میں امیرانِ صدہ نے متحد ہو کر بغاوت کر دی اور ایک امیر کو ۱۳۴۷ء میں اپنا بادشاہ منتخب کر کے دکن کی عظیم الشان بہمنی سلطنت کی بنیاد ڈالی ۔ اب دکن کی سلطنت شمال سے آئے ہوئے ان ترک خاندانوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو خود کو دکنی کہنے پر فخر محسوس کرتے تھے ۔ دکنی ان کی زبان تھی جس پر انھوں نے دکنی قومیت اور کلچر کی بنیاد رکھی تھی ۔ بہمنی سلطنت کی زبان ، جیسا کہ خافی خان[1] کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، ہندوی تھی ۔

(۵) گجرات بظاہر اب تک سلطنتِ دہلی سے وابستہ تھا لیکن محمد تغلق کے بعد مرکزی سلطنت کے مزید کمزور ہو جانے کی وجہ سے یہاں کے صوبےدار بھی کم و بیش خود مختار ہو گئے تھے ۔ اس صورت حال میں یہ خبر ۸۰۰ھ (۱۳۹۷ء) میں سارے برِ عظیم میں آگ کی طرح پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جرار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ یہ خبر سن کر خود تغلق بادشاہ ناصر الدین محمود دہلی چھوڑ کر گجرات آ گیا اور وہاں سے مایوس ہو کر مالوہ چلا گیا ۔ جب بادشاہ ہی تخت چھوڑ کر بھاگ جائے تو رعایا کے پیر کہاں جمتے ۔ سارے شمالی ہندوستان میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک بھگدڑ مچ گئی ۔ شمال پر دکن کے دروازے بند تھے اس لیے ''خلقِ کثیر'' نے گجرات کا رخ کیا ۔ شمالی ہند والوں کے لیے اس وقت گجرات کی حیثیت امن کے جزیرے کی سی تھی ۔ 'مرآۃ احمدی'

---

[1] منتخب اللباب ؛ خافی خان ، جلد سوم ، ص ۳۰۷ ، ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال ، کلکتہ ۱۹۲۵ء ۔

سے بھی اس صورتِ حال کی تصدیق ہوتی ہے :

> "ہمدرین اثنا خبر رسید کہ حضرت صاحبقران امیر تیمور گورگان در نواحی دھلی نزول اجلال فرمودند و فتور عظیم در آن دیار راہ یافت و خلق کثیر ازاں حادثہ گریختہ بگجرات آمد[1]"

اس ہجرت کرنے والی آبادی میں ہر قسم کے لوگ شامل تھے ۔ عوام و خواص بھی ، اہلِ حرفہ ، تجارت پیشہ اور صوفیائے کرام بھی ۔

(۶) امیر تیمور کے حملے کے بعد جب سلطنتِ دہلی انتہائی کمزور ہو گئی تو گجرات کے صوبے دار ہمایوں ظفر خاں (م ۸۱۳ھ/۱۴۱۰ء) نے جو نسلاً ہندوستانی تھا ، آزادی کا اعلان کر کے مظفر شاہ کے لقب سے گجرات میں بادشاہت کی بنیاد ڈالی اور اسے عظمت کا رنگ دینے کے لیے اہلِ علم ، اربابِ ہنر ، مشائخِ دین کی سرپرستی شروع کی ۔ اس سرپرستی کی خبر سن کر ، جیسا کہ 'مرآت احمدی' سے معلوم ہوتا ہے ، "بتدریج مردم آفاق از ہر شہر و دیار از ساداتِ عظام و مشائخ کرام و علمائے ذوی الاحترام و شرفا و نجبا و اقوامِ مختلف و 'فرقِ متفرقہ' عرب و عجم و روم و شام و اہلِ حرفہ' ہند و تجارت پیشگان بحاری و براری"[2] گجرات آنے لگے ۔

ان تمام واقعات و عوامل نے شمال سے لے کر دکن و گجرات تک اس زبان کے پھلنے پھولنے اور بڑھنے پھیلنے کے لیے ایسی سازگار فضا پیدا کر دی کہ یہ زبان ان سارے علاقوں کی مشترک زبان بن کر تیزی سے ترقی کے زینے طے کرنے لگی ۔ صوفیائے کرام نے اس زبان کو تبلیغِ دین و اخلاق کے لیے استعمال کیا ۔ قوالی ، موسیقی ، شاعری اور درسِ اخلاق کی یہی زبان ٹھیری ۔ عام معاملاتِ زندگی اور دربار سرکار کے مختلف طبقوں کے درمیان یہی زبان وسیلۂ اظہار بنی ۔ اردو زبان کا اب تک یہی مزاج قائم ہے اور برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں یہ زبان آج بھی یہی کام انجام دے رہی ہے ۔

یہ چند باتیں جو بیان میں آئیں ان کی تفصیل تو آگے آئے گی ، جہاں ہم گجراتی و دکنی ادب کا مطالعہ پیش کریں گے ، لیکن یہاں اس بات کا اعادہ ضروری

---

[1] مرآۃ احمدی : مرتبہ سید نواب علی ، جلد اول ، ص ۳۴ - اورینٹل انسٹی ٹیوٹ ، بڑودہ ، ۱۹۳۰ء ۔

[2] خاتمۂ مرآۃ احمدی : ص ۱۲۸ - ۱۲۹ ۔

ہے کہ زبان کا مولد تو شمال ہے لیکن سیاسی و تہذیبی تقاضوں کے تحت اس نے ادبی زبان کا درجہ ، شمال سے صدیوں پہلے ، گجرات و دکن میں حاصل کر لیا تھا اور اس کے واضح اسباب یہ تھے :

(۱) دکن و گجرات کی سلطنتیں شمال سے کٹ کر وجود میں آئی تھیں اور اپنے وجود کی بقا کے لیے ایک ایسے کلچر کی تعمیر کرنا چاہتی تھیں جو یہاں کی ساری آبادی کے لیے مشترک کلچر کی حیثیت رکھتا ہو اور جس میں ہر طبقہ اپنائیت محسوس کر سکے تاکہ اس احساس کے ساتھ شمال کے حملوں کے خلاف ایک دیوار مدافعت کھڑی کی جا سکے ۔ اسی لیے ان سلطنتوں میں تہذیب و زبان کی سطح پر دیسی عناصر کی زیادہ سے زیادہ حوصلہ افزائی کی گئی ۔

(۲) مشترک کلچر کے لیے رابطے کی ایک مشترک زبان چونکہ بنیادی شرط ہے اور دکن و گجرات کی ان مختلف زبانوں کے علاقے میں اردو زبان کی حیثیت ایک مشترک بین الاقوامی زبان کی تھی اور آبادی کے مختلف عناصر کے درمیان اس کو استعمال کیے بغیر کوئی اور راستہ نہیں تھا اس لیے یہ زبان یہاں خوب پھلتی پھولتی رہی ۔

(۳) مسلمانوں کے ترقی پذیر نظامِ خیال کا تازہ خون ، ان کی قوتِ عمل اور فکری توانائی چونکہ اس زبان میں شامل ہو چکی تھی اس لیے یہ زبان ایک ترقی پذیر زبان بن کر ہر زبان کے الفاظ ، ایک زندہ زبان کی طرح ، اپنے اثر انگیزی سے جذب کر کے ان علاقوں کی زبانوں سے قریب تر ہو گئی تھی ۔

(۴) شمال میں فارسی کا طوطی بول رہا تھا ۔ وہ اہلِ علم و ادب قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے جو فارسی میں اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے تھے ۔ دکن و گجرات میں شمال کے خلاف ، تہذیبی و سیاسی قلعہ بندی کی وجہ سے ، اردو زبان کو بہت جلد دربار سرکار کی سرپرستی اور اہمیت و حیثیت حاصل ہو گئی جو شمال میں صرف فارسی کو حاصل تھی ۔ شمال میں یہ زبان عوام کے منہ چڑھی اپنا رنگ روپ ضرور نکھارتی رہی لیکن اہلِ علم اسے شائستگی سے دور اور قوتِ اظہار سے محروم جان کر فارسی ہی میں دادِ سخن دیتے اور قدر و منزلت کے موتی رولتے تھے ۔ لیکن جسے عوام تک پہنچنا ہوتا وہ اسی زبان کو ذریعۂ اظہار بناتا ، اسی لیے صوفیائے کرام

نے تبلیغِ دین کے لیے اِسی زبان کو ذریعۂ اظہار بنایا اور اسے ادبی سطح پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ انھی صوفیا کے ملفوظات اور شاعری اس زبان کے قدیم ترین نمونے بن کر آج بھی تاریخی و لسانی اہمیت رکھتے ہیں جن میں بھگتی تحریک کی شاعری کے علاوہ بھجن بھی شامل ہیں۔ یہی "مآخذ کا ادب" ہے۔

آئیے اب پہلے برعظیم کے شمالی حصے میں اس زبان کی صورتِ حال اور مآخذ کے ادب کا جائزہ لیں۔

☆ ☆ ☆

فصل اول

شمالی ہند

(۱۰۵۰ء - ۱۷۰۷ء)

پہلا باب

مسعود سعد سلمان سے گُرو نانک تک

(۱۰۵۰ء—۱۵۲۵ء)

ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اس زبان کی قسمت کا ستارہ مسلمانوں کے ساتھ چمکتا ہے اور انھی کے ساتھ اس کی روشنی سارے برعظیم میں پھیل جاتی ہے۔ وہ زبان جو اب تک صرف ''ہندوی کلچر'' کی علامت تھی اس میں تازہ دم ''عربی ایرانی کلچر'' کی روح شامل ہو کر اسے نئی زندگی، نیا رنگ روپ اور نئی وسعت عطا کرتی ہے۔ نئے تہذیبی اثرات کا سب سے واضح اثر زبان پر یہ ہوا کہ پراکرت و سنسکرت کے وہ الفاظ، جو نئی تہذیبی زندگی کے امور و مسائل کے اظہار سے قاصر تھے، ٹکسال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ، بغیر کسی کوشش و کاوش کے، فارسی، عربی، ترکی الفاظ لینے لگے۔ الفاظ کے ٹکسال باہر ہونے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہر تہذیب اپنے خیالات و تہذیبی عوامل کو اپنے ہی الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔ الفاظ خیالات کی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر معاشرے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ الفاظ مرتے اور زندہ ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے نئے خیالات، جن کا وجود پہلے کسی تہذیب میں نہ ہو، جب کوئی تہذیب قبول کرتی ہے تو اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ زبان میں شامل ہو کر جزوِ بدن بن جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسا ہی فطری عمل ہے جیسے بعد کے زمانے میں بہت سے پرتگالی الفاظ اردو زبان میں شامل ہو گئے یا لاتعداد انگریزی الفاظ دو سو سال سے اس زبان میں شامل ہو رہے ہیں۔ اس تہذیبی جذب و قبول میں سنسکرت الفاظ کے ٹکسال باہر ہونے کا سبب بھی یہی تھا کہ ان میں آگے بڑھتی، ترقی پذیر زندگی سے آنکھیں ملانے اور ساتھ دینے کی صلاحیت باقی نہیں رہی تھی، اسی لیے وہ اپنی طبعی موت آپ مر گئے۔

زبانیں اسی عمل سے زندگی کے ساتھ بدلتی اور بڑھتی ہیں۔ جس زبان میں رد و قبول کا یہ عمل بند ہو جاتا ہے وہ سنسکرت کی طرح کتابی زبان بن کر رہ جاتی ہے یا پھر اپنی موت آپ مر جاتی ہے۔ عربی فارسی ترکی کے یہ الفاظ اب اس لیے اجنبی نہیں رہے تھے کہ روزمرہ کی زندگی اور اس کے بنیادی امور انھی الفاظ کے ذریعے اپنا اظہار کر رہے تھے۔ یہ تہذیبی سطح پر ایک فطری لسانی عمل تھا۔ نئی تہذیب کے اتصال نے رفتہ رفتہ اس زبان کے کینڈے، رنگ ڈھنگ اور ساخت و مزاج کو بدل کر رکھ دیا اور زبان میں آگے بڑھنے کی نئی صلاحیت پیدا کر دی۔ بہت سے الفاظ کی شکلیں بدل گئیں، بہت سے الفاظ نئے تہذیبی مزاج میں ڈھل گئے جیسے سنسکرت کے لفظ ''راتڑی'' کا ''ڑی'' گرا کر صرف ''رات'' کو انھی معنی میں اپنا لیا گیا۔ اس سارے تہذیبی عمل کے دوران میں الفاظ سے سختی اور کھردرا پن اسی طرح دور ہوتا گیا جیسے موسیقی میں دھرپد کو زیادہ خوشگوار بنا کر ''خیال'' کی شکل میں سارے برعظیم کے لیے قابلِ قبول بنا دیا اور اسی انداز پر نئے راگ راگنیوں کی ایجاد سے خود ''ہندو موسیقی کو اس طرح بدل کر رکھ دیا کہ اب اس کی شکل بھی پہچانی نہیں جاتی[1]۔'' موسیقی کی بدلی ہوئی یہی شکل آج کی ہندو موسیقی ہے۔ اسی طرح اس زبان کی شکل بھی اتنی بدل گئی کہ اب اس کی قدیم ترین شکل کو پہچاننا بھی مشکل ہے۔

ابھی یہ زبان عبوری دور سے گزر رہی تھی اور صرف بولنے کی زبان تھی لیکن اس کا اثر اتنا گہرا اور جاری و ساری تھا کہ جو بھی یہاں آتا اس سے متاثر ہوتا اور جلد ہی یہ زبان اس کے اظہار و ابلاغ میں ہاتھ بٹانے لگتی۔ وہ اہلِ علم جو فارسی میں تصنیف کرتے، اس زبان کے الفاظ اور محاوروں کا سہارا لیتے۔ اس دور کے ادبی نمونے تو نہیں ملتے لیکن اس زبان کا سراغ اور اس کے عام رواج کی داستان ان فارسی تصانیف میں مل جاتی ہے جو اس عرصے میں شمالی ہند میں لکھی گئیں۔

یہاں یہ بات بے محل نہ ہوگی کہ پنجاب اور اہلِ پنجاب سے اس زبان کا رشتہ ناتا روزِ اول ہی سے قائم ہے اور اہلِ پنجاب نے شروع ہی سے اس زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔ وہ زبان، جو عبوری دور میں دہلی سے دکن، گجرات، مالوہ اور دوسرے صوبوں میں پہنچی، اس کی ساخت، اس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ اور گہرا تھا۔ قدیم گجری و دکنی ادب کے نمونوں میں جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت

---

[1] برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ: ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ص ۱۱۷، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء (ترجمہ ہلال احمد زبیری)۔

ضرور کرتے ہیں لیکن ہماری حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اردو اور پنجاب کے اثر و رشتہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر ان نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں ۔

تاریخ شاہد ہے کہ غیاث الدین تغلق (۷۲۰ھ—۷۲۵ھ/۱۳۲۰ء—۱۳۲۴ء) اور خسرو خاں نمک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو (م ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ء) نے غیاث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان ہی میں لکھ کر پیش کیے تھے ۔ سجان رائے مؤرخ لکھتا ہے کہ ''امیر خسرو بہ زبانِ پنجاب بہ عبارتِ مرغوب مقدمہ' جنگ غازی الملک تغلق شاہ و ناصرالدین خسرو خاں گفتہ کہ آنرا بہ زبانِ ہند وار گویند[۱] ۔'' یہی وہ ''زبان'' ہے جو شروع ہی سے اردو کے خون میں شامل ہے ۔ مسعود سعد سلمان (۴۳۸ھ—۵۱۵ھ/۱۰۴۶ء—۱۱۲۱ء) ہندوی کے پہلے شاعر لاہور ہی کے رہنے والے ہیں جن کے بارے میں 'غرۃ الکمال' کے دیباچے میں امیر خسرو نے لکھا ہے کہ ''پیش ازیں شاہانِ سخن کسے را سہ دیوان نبودہ مگر مرا کہ خسرو ممالک کلامے ۔ مسعود سعد سلمان را اگر ہست اما آں سہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی مجرد کسے سخن را سہ قسم نکردہ جز من ۔'' محمد عوفی نے ''لباب الالباب'' میں یہی بات دہرائی ہے کہ ''او را سہ دیوان ست ۔ یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی[۲] ۔'' امیر خسرو کی فارسی مثنوی ''تغلق نامہ'' میں ایک فقرہ ''بہے بہے تیر مارا'' ملتا ہے جو ہندوی زبان کے رنگ ڈھنگ کو ظاہر کرتا ہے اور جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسعود سعد سلمان کی زبانِ ہندوی سے خسرو کون سی زبان مراد لیتے ہیں ۔ یہ بات مسلّم ہے کہ ''اردو کا قدیم ترین نام ہندی یا ہندوی ہے[۳] ۔'' مسعود سعد سلمان کا ہندوی دیوان ناپید ہے ۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتیں اور اردو کی نشو و نما اور رواج کی گمشدہ کڑیاں مل جاتیں ۔

یہ زبان چونکہ ہر طرف بولی جا رہی ہے اور رابطے کی واحد زبان ہے اس لیے اس کے الفاظ اور محاورے فارسی تصانیف میں در آئے ہیں ۔ ابوالفرج[۴] کے

۱۔ خلاصۃ التواریخ (فارسی) : ص ۲۳۵ ۔
۲۔ لباب الالباب : ص ۲۴۶ ، جلد دوم ، مطبوعہ کیمبرج ، ۱۹۰۲ء ۔
۳۔ پنجاب میں اردو : ص ۲۳ ۔
۴۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۲ - ۷۳ ، مجلس ترقیِ ادب لاہور ، ۱۹۶۶ء ۔

کلام میں دلد ، جوہر ، جت (جٹ) کے الفاظ اسی بے تکلفی سے استعمال ہوئے ہیں جیسے خود فارسی کے الفاظ ۔ خواجہ مسعود سعد سلمان[۱] نے اپنے فارسی دیوان میں کت ، مارا مار اور برشکال کے الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ حکیم سنائی (م ۵۴۵ھ/۱۱۵۰ء) کے ہاں 'کوتوال' اور 'چال' کے الفاظ ملتے ہیں ۔ منہاج سراج[۲] نے طبقاتِ ناصری (۶۵۸ھ/۱۲۵۹ء) میں سیل ، لک ، بہار (بمعنی وہار) سمندر ، پایک (پیادہ) اور چیلہ کے الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ امیر خسرو ، جن کے مزاج میں یہ زبان رس بس گئی ہے ، اپنے احساس و خیال کو اسی زبان کے الفاظ سے ادا کر کے اظہار کو مکمل کرتے ہیں ۔ ''قران السعدین''[۳] (۶۸۸ھ/۱۲۸۹ء) میں انھوں نے چوترہ ، راوت ، پایک ، پگ ، کوزہ ، پالا ، کیوڑہ ، سیوتی ، بیل ، مولسری ، سال ، تنبول ، بیرہ ، چوتہ ، بنک ، پلادر وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ ''خزائن الفتوح''[۴] (۷۱۰ھ/۱۳۱۰ء) میں پایک ، بیڑۂ تنبول ، دھالک ، گھٹی ، بسیٹھہ ، مارمار ، رائے کے الفاظ ملتے ہیں اور ''دیول رانی خضر خاں''[۵] (۷۱۵ھ/۱۳۱۵ء) میں کیوڑہ ، جائے ، بیل ، کوزہ ، پتولہ ، کرلہ ، لادی ، کرنا ، ولی ، رانا ، تنبول ، رائے ، چنبہ ، مولسری ، دولہ ، سیوتی ، سکھ آسن ، تال ، الاون ، تنکہ ، ڈولہ وغیرہ الفاظ نظر آتے ہیں ۔

ضیاء الدین برنی[۶] کی تاریخِ فیروز شاہی (۷۵۸ھ/۱۳۵۶ء) میں راہک و رانگان ، چبوترہ ، دھولہارتاں ، لک ، کہار و کہوائی ، کھت ، تنکہ ، چیتل ، بھنڈاری بھنڈان ، پرن مار ، ملک چھجو ، ٹیکہ ، کوتوال ، دب ، منڈل ، ملک جولا ، کھنڈ ، انبہ ، چھپر ، بھٹیا ، کری و چرائی ، چودھریان ، پٹواریان ، موزی ، منڈہ ، دھاوہ ، جاتیاں ، تھانا ، دھولک ، گھاٹی ، بھنگری ، بھنگ ، کروڑ ، موٹھی ، پونڈہ ، کھری ، جمون ، پٹھل ، سینبل ، پیپل ، لنکھر ، ڈیوڑھ وغیرہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ۔

'سیرالاولیا'[۷] مؤلفہ سید محمد بن سید مبارک کرمانی (م ۷۷۰ھ/۱۳۶۸ء) میں چنلو گھر ، چوترہ ، پیلو ، کھت ، جواری ، لک ، پٹی ، سہین ، کرلہ ، ڈولہ ، منڈی ، پیک ، بھوکا (عیش) ، پیپی رانی ، کھنڈسال ، لنگھن ، درخت بڑ ، جامہ جھرلی ، کھوڑی ، آبری ، پلنگ ، سالٹی ، پٹوہ ، چکری ، چھپری ، چھپردار وغیرہ الفاظ ملتے ہیں ۔

---

۱ تا ۷۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۲ - ۷۳ ، مجلس ترقیِ ادب لاہور ، ۱۹۶۶ء ۔

نہ صرف اس زبان کے الفاظ بلکہ محاورے بھی فارسی تصانیف میں رل مل جاتے ہیں ۔ وہ اہلِ قلم جو اس برِ عظیم میں پیدا ہوئے ، لکھتے تو فارسی میں تھے لیکن سوچتے اسی زبان میں تھے ۔ اُن لوگوں کی فارسی پر بھی ، جو یہاں ایک عرصے سے آباد تھے ، اس زبان کی ساخت ، اندازِ گفتار اور محاوروں کا گہرا اثر تھا ۔ محاورہ کسی دوسری زبان میں اسی وقت جگہ پاتا ہے جب وہ لکھنے والے کے ذہن اور فکر میں اسی طرح رس بس گیا ہو کہ وہ غیر شعوری طور پر یا بہتر اظہار کے لیے اسے استعمال کرنے لگے ۔ اسی اثر نے "ہندوستانی فارسی" کی اصطلاح کو جنم دیا اور اسے ایران کی فارسی سے ممیّز کر دیا ۔ آج جب ہم انگریزی زبان میں تصنیف کرتے ہیں تو ہماری زبان کا لہجہ ، محاورہ ، بندش ، تراکیب اور ساخت ہماری انگریزی تحریروں میں در آتی ہے اور وہ مزاجاً اُس انگریزی سے مختلف ہو جاتی ہے جو انگلستان یا امریکہ کے مصنفین کے قلم سے نکلتی ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم اس دور کے مختلف مصنفین و شعرا کی تصانیف[1] سے چند ایسے محاورے نقل کرتے ہیں جو آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں ۔ امیر خسرو کے ہاں ایسے محاورے خاصی بڑی تعداد میں ملتے ہیں :

فارسی شکل	اصل اُردو محاورہ
ز گرہِ او چہ می رود	اس کی گرہ سے کیا جاتا ہے
دنداں در شکم بردن	پیٹ میں دانت ہونا
بیک چوب ہمہ را راندن	سب کو ایک لاٹھی سے ہانکنا
گفتا کہ برو نیست درین تل تیلے	ان تلوں میں تیل نہیں ہے

ضیاء الدین برنی کے ہاں :

و درون درون میکاہیدند	اندر اندر گھلنا
چناں کہ خوردگان نازنین در خانۂ خالگان مہمان روند	خالہ جی کا گھر

شمس سراج عفیف کے ہاں :

خرج و اخراجات از گرہِ خویش میکردند	اپنی گرہ سے خرچ کرنا
جانِ ایشان بہ بینی رسیدہ	ناک میں دم آنا

ایک ہی لفظ کی تکرار فارسی میں کثرت کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اُردو

---

[1] ۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی ؛ جلد اول ، ص ۹۱ — ۹۳ ۔

میں محاورہ بن جاتی ہے ۔ تکرار کی یہ نوعیت اُردو زبان کا مخصوص مزاج ہے :

خواجہ جہان پنہان پنہان در خاطرِ خویش	چپکے چپکے

تاج الدین مفتی الملک کی کتاب "مفترح القلوب" میں یہ خالص اُردو محاورے فارسی لباس میں نظر آتے ہیں :

نیم نان گذاشتہ برائے تمام نان برود	آدھی کو چھوڑ کر ساری کے پیچھے دوڑنا
مادرِ دزد سر در کندو انداختہ گریہ میکند	چور کی ماں کوٹھی میں سر دے کر روئے
پوستِ شما از دوال خواہم کشید	تسموں سے کھال ادھیڑنا
زنار داران گریختند کہ سوازدہ دوازدہ کروہ صباح شد	برہمن ایسے بھاگے کہ بارہ کوس پر جا کر صبح ہوئی
اگر رسن شکستہ شود ، کسے پیوند کند ، گرہ از میان نرود	ٹوٹی رسی جوڑ لی ، گرہ تو باقی رہی

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اُردو زبان اپنے قدیم ترین دور میں بھی اس حالت میں ضرور آ گئی تھی کہ اہلِ علم اپنے اظہار کے لیے اس کا سہارا لیں تا کہ اُن کی تصانیف کو اس برِعظیم میں بسنے والے پورے طور پر سمجھ سکیں ۔ امیر خسرو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ "لفظ ہندوی در پارسی آوردن لطفے ندارد مگر بضرورت آنجا کہ ضرورت بودہ است آوردہ شد[1] ۔" یہ محاورے اور الفاظ اہلِ ایران کے لیے اجنبی ہیں لیکن یہاں والوں کے لیے ان سے یگانگت کی بو آتی ہے ۔ ان محاوروں اور الفاظ "کے ذریعے ہمیں اس عہد کی اُردو زبان کا کسی قدر اندازہ ہو سکتا ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو ان ایام میں محاوروں ، روزمروں اور ضرب الامثال سے مالامال ہے اور یہ خصوصیات ایک زبان میں اسی وقت پیدا ہوں گی جب کہ وہ عہدِ طفولیت کو خیرباد کہہ کر مدارجِ شعوری تک ارتقا کر چکی ہو اور ایک حالت پر قائم ہو گئی ہو[2] ۔" یہ زبان اس دور میں اس لائق ضرور ہو چکی تھی کہ اس میں ادبی شان پیدا کی جا سکے ، لیکن فارسی دربار سرکار کی زبان کی حیثیت میں برسرِ اقتدار تھی ، اور اہلِ علم و ادب اُسے

---

[1] ۱۔ دیباچہ غرۃ الکمال ؛ مطبع قیصریہ ، دہلی ۔

[2] ۲۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ؛ جلد اول ، ص ۹۵ ۔

وہ اہمیت نہیں دے رہے تھے جو فارسی کو ملی ہوئی تھی ۔ اسی لیے ہر طرف بولے اور سمجھے جانے کے باوجود ، اس میں ادب و اسلوب کی کوئی زندہ روایت پیدا نہیں ہوئی ۔ اُس سے اس دور میں زیادہ سے زیادہ دو کام لیے جا رہے تھے ؛ ایک تو یہ کہ اسے تفننِ طبع کے طور پر کبھی کبھار ہلکے پھلکے جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کیا جا رہا تھا اور دوسرے صوفیائے کرام اور مصاحبین اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اُسے استعمال کر رہے تھے ۔

امیر خسرو ، ابوالحسن یمین الدین (۱۲۵۳ء – ۱۳۲۵ء) نے اپنی صلاحیت کے چند قطرے اس زبان کے خون میں شامل کیے ہیں ۔ امیر خسرو ۹۹ تصانیف[1] کے مالک اور بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اُن کا جو کچھ اردو کلام آج ملتا ہے اس میں امتدادِ زمانہ سے اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اب اسے مستند نہیں مانا جا سکتا ۔ لیکن یہ بات مسلّم ہے کہ امیر خسرو نے اس زبان میں شاعری کی ہے ۔ ''غرۃ الکمال'' کے دیباچے میں امیر خسرو نے خود اس امر کی تصدیق کی ہے کہ ''جزوے چند نظم ہندی نذرِ دوستاں کردہ شدہ است ۔'' ان کے کلام کو دیکھ کر دو باتوں کا پتا چلتا ہے ؛ ایک یہ کہ اب یہ زبان قدیم اپ بھرنش کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے اور دہلی و اطرافِ دہلی کی زبانوں سے مل کر اپنی تشکیل کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئی ہے جس پر کھڑی بولی اور برج بھاشا دونوں اثر انداز ہوئی ہیں ۔ دوسرے یہ کہ وہ اب 'ڈھل منجھ کر' اتنی صاف ہو گئی ہے کہ اس میں شاعری کی جا سکے ۔ امیر خسرو نے خود اس شاعری کو کوئی اہمیت نہیں دی اس لیے اسے محفوظ کرنے یا کسی دیوان کا مجموعہ بنانے کا انھیں خیال نہیں آیا ۔ انھوں نے اسے تفننِ طبع کے طور پر استعمال کیا اور اس زبان کی شاعری میں وہی عمل کیا جو انھوں نے موسیقی میں کیا تھا کہ ایرانی موسیقی کو ہندوی موسیقی کے ساتھ ملا کر نئے راگ اور راگنیاں ایجاد کی تھیں ۔

اردو شاعری میں امیر خسرو نے ایک طریقہ تو یہ اختیار کیا کہ ایک مصرع فارسی لکھا اور ایک مصرع اردو ۔ دوسرا طریقہ یہ کہ آدھا مصرع فارسی اور آدھا مصرع اردو کا رکھا ۔ تیسرا طریقہ یہ کہ دونوں مصرعے اردو کے لائے ۔ اسی طرح بہت سی پہیلیاں ، کہہ مُکرنیاں اور انملیاں بھی اُن سے منسوب ہیں ۔

---

[1] ۱۔ ہفت اقلیم : امین احمد رازی ، مخطوطہ ۶۰۷ ، کرزن کلکشن ، ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال (عکسی) ۔

''خالق باری'' بھی انھی کی تصنیف ہے جس میں صدیوں کی دھوپ چھاؤں نے اضافوں اور ملحقات سے اس کی شکل بدل کر رکھ دی اور آج محمود شیرانی جیسے فاضلِ اجل کو یہ شبہ ہوا کہ یہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے ۔ امیر خسرو کا اردو کلام ، جس کو زیادہ مستند مانا جا سکتا ہے ، وہ ہے جو قدیم تصانیف اور بیاضوں میں محفوظ رہ گیا ہے ؛ مثلاً مُلاّ وجہی کی 'سب رس'[1] (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء) میں یہ دوہا نقل کیا گیا ہے :

پنکھا ہو کر میں ڈلی ساتی تیرا چاؤ
مجھ جلتی جنم گیا تیرے لیکھن باؤ

میر تقی میر نے 'نکات الشعراء'[2] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ء) میں یہ ریختہ دیا ہے :

زرگر پسرے چو ماہ پارا   کچھ گھڑیے سنواریے پکارا
نقدِ دلِ من گرفت و بشکست   پھر کچھ نہ گھڑا نہ کچھ سنوارا

ایک قدیم بیاض[3] میں یہ ریختہ ملتا ہے :

ز حالِ مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تابِ ہجراں ندارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روزِ وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں
چوں شمع سوزاں چوں ذرّہ حیراں ز مہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آوے نہ بھیجے پتیاں
بحقِ روزِ وصالِ دلبر کہ داد ما را فریب خسرو
سپیت من کہ درائے راکھوں جو جائے پاؤں پیا کی کھتیاں

عبدالواسع ہانسوی[4] کی تصنیف ''دستور العمل'' میں یہ ریختہ ملتا ہے :

از چل چلِ تو کلر منِ زار شد کچل
من خود نمی چلم تو اگر می چلی چل

---

[1] ۱۔ سب رس : ص ۲۰۳ ، مرتبّہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو ، کراچی ، ۱۹۵۳ء ۔
[2] ۲۔ نکات الشعراء ؛ مرتبّہ عبدالحق ، ص ۲ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۳۵ء ؛
[3] ۳۔ بیاض ؛ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
[4] ۴۔ بحوالہ مقالات حافظ محمود شیرانی ؛ جلد اول ، ص ۲۹۵ ۔

حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار پر خسرو کا یہ شعر درج ہے :

گوری سووے سیج پہ اور مکھ پہ ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانج بھئی چولدیس

خسرو نے فارسی شاعری میں ایسی صنعت بھی استعمال کی ہے کہ وہ ایک طرف فارسی بھی رہے اور ساتھ ساتھ اس سے ہندوی معنی بھی نکلیں۔ دیباچہ 'غرۃ الکمال'[1] میں لکھا ہے کہ "صنعتِ دیگر از ایہامے دیگر بربست کردہ ام کہ یک طرف ہمہ ہندوی می افتد" :

آں آں بہاں بیاری آں   ماری ماری براہ ماری آں

ان اشعارِ ریختہ کو پڑھ کر زبان و بیان کے لہجے، آہنگ، طرز اور ساخت سے واضح طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ دو کلچر ایک دوسرے سے گلے مل رہے ہیں اور اس امتزاج سے ایک "تیسرے کلچر" کی بنیادیں استوار ہو رہی ہیں۔ اردو زبان کے خد و خال بھی اسی کے ساتھ ابھاگر ہوتے ہیں اور یہ زبان اس ترقی پذیر تیسرے کلچر کی ترجمان بن جاتی ہے۔ ان اشعار کی تاریخی و لسانی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کی زبان کے کینڈے، رنگ روپ اور رواج کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ امیر خسرو کی "خالقِ باری" بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

یہ ایک لغت ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کے ہندوی مترادفات و معنی نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ منظوم لغات کا یہ طریقۂ کار بہت پرانا ہے۔ عربی میں فنِ لغت کی سب سے قدیم کتاب ابو علی محمد قطرب النحوی کی "مثلثات قطرب" ہے جس میں ۳۲ اشعار میں ۳۰ الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں۔ ابونصر اسماعیل بن حماد الجوہری کی "صحاح" فنِ لغت میں کلاسیکل کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ فارسی میں ابونصر فراہی نے ۶۱۰ھ (۱۲۱۳ء) میں "نصاب الصبیان" لکھی جو درسِ نظامیہ میں صدیوں سے داخل ہے جس میں عربی لغات کو فارسی اشعار میں بیان کیا گیا ہے۔ امیر خسرو نے بھی اسی روایت کی پیروی میں "خالق باری" تصنیف کی۔ "خالق باری" کی ادبی و شاعرانہ اہمیت نہیں ہے لیکن اس کے مطالعے سے اردو لفظوں کی قدامت اور ان کے رواج کی داستان سامنے آتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں بھی اِس زبان کی یہ اہمیت تھی کہ فارسی، عربی و ترکی جاننے والوں کے لیے اس زبان کے بنیادی الفاظ سے واقفیت ضروری

---

[1] دیباچہ غرۃ الکمال : ص ۶۳، مطبع قیصریہ دہلی۔

تھی۔ 'خالق باری' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مختلف بولیاں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیل رہی ہیں اور لسانی سطح پر ایک ہل چل سی مچی ہوئی ہے۔ امیر خسرو نے اس میں یا تو سنسکرت کے ثقیل الفاظ کو نرم و رواں بنا کر استعمال کیا ہے، یا پھر ان لفظوں کو اسی طرح قبول کیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے: مثلاً 'ششی' کے بجائے سس یعنی چاند یا 'منُشی' کے بجائے منس یعنی آدمی۔ استدادِ زمانہ سے اس کتاب میں اتنی تبدیلیاں اور اتنے اضافے ہوئے ہیں کہ آج یہ بتانا مشکل ہے کہ اس میں کون سے اشعار امیر خسرو کے لکھے ہوئے ہیں اور کون سے الحاقی ہیں، اسی لیے 'خالق باری' کے سلسلے میں اہلِ علم کے دو گروہ ہیں۔ ایک گروہ اسے امیر خسرو کی تصنیف کہتا ہے اور دوسرا ضیاء الدین خسرو کی تصنیف بتاتا ہے۔ پہلے گروہ کے نمائندہ محمد امین عباسی[1] ہیں اور دوسرے گروہ کے ترجمان حافظ محمود شیرانی[2] ہیں۔ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ "اگر 'خالق باری' امیر خسرو کی تصنیف ہوتی تو اس عہد سے لے کر اب تک سینکڑوں کتابیں اس کی تقلید میں لکھی جا چکی ہوتیں . . . اس میں ہر قسم کی ترتیب کا التزام مفقود ہے۔ مضمون، الفاظ اور وزن میں کوئی ترتیب ملحوظ نہیں ہے۔ ہندی الفاظ کے صحیح تلفظ کی کوئی پروا نہیں کی گئی . . . لفظ 'انگور' کا تلفظ جس طرح شعر میں باندھا گیا ہے وہ ہمیں پنجاب کی یاد دلاتا ہے۔ 'انگور' کا یہ تلفظ امیر سے بعید ہے[3]۔" 'آبِ حیات' میں لکھا ہے کہ "خالق باری جس کا اختصار آج تک بچوں کا وظیفہ ہے، کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی[4]۔" محمد امین عباسی نے لکھا کہ "یہ ایک حد تک قرینِ قیاس بھی ہے اس لیے کہ اس کے بحور کا اختلاف اس طرح پر کہ کوئی شعر کسی بحر میں ہے اور کوئی شعر کسی بحر میں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی بڑے ذخیرے سے خوشہ چینی کر کے یہ مجموعہ حاصل ہوا ہے جس میں بحور کے اشتات کا لحاظ نہیں رہا[5]۔"

یہ دونوں زاویۂ نظر انتہا پسندانہ ہیں۔ شیرانی صاحب یہ بات بھول گئے کہ امیر خسرو نے اپنا سارا ہندوی کلام تفننِ طبع کے طور پر لکھا تھا اور اس میں

---

[1] جواہرِ خسروی : مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج، ۱۹۱۸ء۔
[2] حفظ اللسان : مطبوعہ انجمن ترقی اردو دہلی۔
[3] پنجاب میں اردو : ص ۱۸۲ - ۱۸۶۔
[4] آبِ حیات : ص ۷۰، بار چہاردہم، مطبوعہ شیخ مبارک علی، لاہور۔
[5] جواہرِ خسروی : مقدمہ خالق باری، ص ۱۰۔

وہ سنجیدگی اور توجہ مفقود ہے جو فارسی میں ان کا طرۂ امتیاز ہے ۔ پھر ان کے اس کلام میں زمانے کے ساتھ ساتھ اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ اصل و نقل کا امتیاز باقی نہیں رہا ۔ ہندوی الفاظ کا وہی تلفظ اس میں درج ہے جو اس زمانے میں عوام میں مروج تھا ۔ اگر 'انگور' کا لفظ امیر خسرو نے پنجابی لہجہ و تلفظ میں استعمال کیا ہے تو اس کے یہ معنی کہاں ہوتے ہیں کہ انگور کا یہ تلفظ اس زمانے میں رائج نہیں تھا ۔ جب کہ شیرانی صاحب ہم سب سے زیادہ اس بات کو جانتے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور زبان کے لہجے ، آہنگ اور تلفظ کی تشکیل پر اہل پنجاب نے سب سے زیادہ اور گہرا اثر ڈالا ہے ۔ کیا یہ ناانصافی نہیں ہے کہ ہم آج امیر خسرو سے یہ مطالبہ کریں کہ وہ انگور کو کھجور کے بجائے لنگور کا قافیہ بنائیں ؟ مولانا محمد حسین آزاد اور محمد امین عباسی نے بھی مبالغے سے کام لیا ہے کہ 'خالق باری' کو بڑی بڑی جلدوں کی ضخیم کتاب بنا دیا ۔ شیرانی صاحب نے اسے ضیاء الدین خسرو سے منسوب کیا ہے جنھوں نے اس کا نام ''حفظ اللسان'' رکھا تھا ۔ ہماری نظر سے کئی مخطوطات گزرے جن میں مختلف لوگوں نے نئے اشعار کے اضافے کے ساتھ 'خالق باری' کے نئے نئے نام رکھے ۔ جیسے ضیاء الدین خسرو نے کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اس کا نام ''حفظ اللسان'' رکھا ، اسی طرح صفی نے اسے ''مطبوع الصبیان''[1] سے موسوم کیا ۔ لیکن یہ 'خالق باری' کو اپنانے کا طریقہ تھا ۔ عام طور پر اس قسم کی کتابوں کے نام کتاب کے پہلے شعر کے پہلے ایک یا دو الفاظ سے موسوم کیے جاتے تھے ۔ وصالی نے ، جو امیر خسرو کے پیر بھائی تھے ، ''ساقیان'' لکھی تو اس کا نام بھی اسی التزام سے ''ساقیان'' رکھا کہ یہ الفاظ پہلے شعر کے شروع میں آئے ہیں :

ساقیانِ کوثرے دلداریم
رخ بدنیائے دوں نمی آریم

شیخ سعدی کی ''کریما'' بھی اسی نسبت سے ''کریما'' کہلاتی ہے ۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے :

کریما بہ بخشائے بر حالِ ما
کہ ہستم اسیرِ کمندِ ہوا

شرف الدین بخاری کی تصنیف ''نامِ حق'' کی وجہِ تسمیہ بھی یہی ہے :

نامِ حق بر زباں همی رانیم
کہ بجان و دلش همی خوانیم

---

[1] مخطوطہ انجمن ترقی اردو ، کراچی ، تعداد ابیات ۱۳۳ ۔ یہ نادر قدیم مخطوطہ ہے جس سے خالق باری کی اصلیت پر روشنی پڑتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

'خالق باری' بھی اسی مناسبت سے ''خالق باری'' ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

خالق باری سرجن ہار
واحد ایک بدا کرتار

تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب مسلمان فارسی ، ترکی اور عربی بولتے اس سرزمین میں داخل ہو رہے تھے ، یہ ضروری تھا کہ ایک ایسی لغت مرتب کی جائے جس میں عربی ، فارسی اور ترکی الفاظ کے مترادفات یہاں کی عام مروجہ زبان میں لکھے جائیں تاکہ آنے والے ان الفاظ کی مدد سے اپنی بات ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں یہاں کے باشندوں تک پہنچا سکیں[1] ۔ یہ ایک مختصر سا رسالہ اسی مقصد کے پیش نظر امیر خسرو نے لکھا تھا جس کا نام پہلے شعر کے پہلے دو لفظوں سے مشہور ہو گیا ۔ یہ ایک ایسی تصنیف تھی جس پر ، اپنے ہندوی کلام کی طرح ، امیر خسرو نے نہ تو اظہار افتخار کیا اور نہ اسے کوئی اہمیت دی ۔ اہل علم جانتے ہیں کہ غالب نے اپنی اسی نوع کی تصنیف ''قادر نامہ'' کو بھی اس قابل نہیں سمجھا تھا کہ اسے اپنی تصانیف کی فہرست میں شامل کرے ۔ اگر اقبال بچوں کے لیے کوئی نصابی کتاب لکھتے تو ظاہر ہے کہ وہ بھی اسے اپنی قابل ذکر تصانیف میں شمار نہ کرتے ۔ ''نظمِ ہندی'' کے یہ ''جزوے چند'' لکھ کر امیر خسرو نے ''نذرِ دوستان'' کر دیے تھے ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب اس کی اہمیت و افادیت میں اضافہ ہوا تو آنے والی نسلوں نے اس میں حسبِ ضرورت اضافے کر کے اسے کچھ سے کچھ بنا دیا ، لیکن روایت کا سہرا اسی طرح امیر خسرو کے سر بندھا رہا ۔ ''مطبوع الصبیان'' کے مؤلف صفی نے لکھا ہے کہ اصل 'خالق باری' میں ۱۷۰ اشعار تھے ۔ اس کے بعد اس میں ۱۲۰ الحاقی اشعار شامل ہو گئے اور پھر ان میں اور اضافہ ہوا ۔ صفی لکھتے ہیں کہ اگر وہ سارے اشعار ، جو وقتاً فوقتاً اس میں شامل کیے گئے ، ملا دیے جائیں تو ان کی تعداد ۳۵۵ ہو جاتی ہے[2] ۔ ''مطبوع الصبیان'' پر ابتدا میں یہ سرخی دی گئی ہے : ''کتاب مطبوع الصبیان عرف خالق باری تصنیف امیر خسرو دہلوی قدس سرہ العزیز'' ۔ وہ

---

[1] امیر خسرو نے مثنوی 'نہ سپہر' میں اسی خیال کا اس طرح اظہار کیا ہے :

ہست خطا و مغل و ترک و عرب
در سخنِ ہندوی ما دوختہ لب

[2] حفظ اللسان : مرتبہ شیرانی میں تعداد اشعار ۲۳۵ ہے جو ۱۷۰ + ۶۵ سے بن جاتی ہے ۔ ''نول کشور کے مطبوعہ نسخے میں ۱۹۲ اشعار ہیں اور رائل ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے نسخے میں ۲۱۵ اشعار ہیں جن میں ۱۳۰ بیت مشترک ہیں ۔ باقی ۹۲ قلمی میں نہیں ہیں ۔'' جواہرِ خسروی ، ص ۲۱ ۔ (ج ۔ ج)

اشعار جن میں یہ سب باتیں بیان کی گئی ہیں ، یہ ہیں :

زِ تلمیذان یکے احباب مسرور   کہ گویند رام بود از نام مشہور
برغبت گفت کیں تنظیم تردیف   امیرے خسرو دہلی بہ تصنیف
بگفتا نام خالق باری او را   ولے ابیات او افتاد اینجا
کہ از انزِ عروض و قوافی   شناور آشنائے بحرِ صافی
بہر بحرے کہ باشد کن تو یکجا   ز ابیات پراگندہ است و بیجا
برائے خاطرِ آن دوستدارے   قبول از چشم سر کردیم کارے
بصد محنت چو بنمودیم تالیف   بسمی نام این ابیات تصنیف
لغاتِ چند را در نظم کردیم   بہ نہجے ملحقات آنرا شمردیم
شمار یکصد و ہفتاد ابیات   ز تصنیف مصنف بود اثبات
ہمہ ابیات الحاق بہ تزاین   بہ تعداد آمدند یک صد و عشرین
کنی گر ضم ازان افراد دیگر   چنانچہ از قطع عنوان دیگر
چو بیت کہنہ و نو را کنی گنج   شوند سیصد دگر پنجاہ و ہم پنج
صفی را گرچہ این رغبت نبودہ   برائے خاطرِ یاراں نمودہ

'خالق باری' کی پیروی میں بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں 'نوسر ہار' (۹۰۹ھ/۱۵۰۳ع) والے اشرف بیابانی کی ''واحد باری'' ، اجے چند کی ''مثلِ خالق باری'' (۹۶۰ھ/۱۵۵۲ع) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ ''واحد باری'' بابر کے آنے سے تقریباً چوتھائی صدی پہلے کی تصنیف ہے اور اجے چند کی ''مثلِ خالق باری'' سلیم شاہ سوری کے دورِ حکومت کی تصنیف ہے ۔ حکیم یوسفی نے ، جو سکندر لودھی کے زمانے کا مشہور حکیم تھا ، اسی طرح کا ایک قصیدہ لکھا تھا جس میں مختلف اشیا و ادویہ کے فارسی ناموں کے اُردو مترادفات لکھے تھے ۔ ''خالق باری'' اپنی اولیت و افادیت کے اعتبار سے اس تمام عرصے میں اتنی مشہور و مقبول رہی کہ جب دو سو سال بعد اشرف بیابانی نے ''واحد باری'' لکھی تو اس میں آخری شعر وہی رکھا جو ''حفظ اللسان'' مرتبۂ شیرازی میں ملتا ہے اور جو ظاہر ہے ''حفظ اللسان'' میں ''خالق باری'' ہی سے آیا ہے ۔ ''واحد باری'' کا آخری شعر یہ ہے :

واحد باری ہوئی تمام   دنیا میں رہے اشرف کا نام

حفظ اللسان کا شعر یہ ہے :

خالق باری ہی تمام   دوہوں جگ رہیا خسرو نام

امیر خسرو مقدم ہیں ، اشرف بیابانی اُن کے بعد ہیں اور ضیاء الدین خسرو اُن کے بعد آئے ہیں ۔ سوال یہ ہے کہ آخر اشرف بیابانی کے ہاں تقریباً دو سو سال پہلے

'حفظ اللسان' کا یہ شعر کیسے درج ہو گیا ؟ ایسے میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ دونوں کی بنیاد امیر خسرو کی ''خالق باری'' کا شعر ہے ۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ضیاء الدین خسرو نے ''خالق باری'' کے ساتھ وہی عمل کیا جو صفی نے ''مطبوع الصبیان'' میں کیا کہ ''خالق باری'' کے اشعار میں اضافہ کر کے اُسے ضرورتِ زمانہ کے مطابق نئی ترتیب اور اضافے کے ساتھ مرتب کر دیا ۔ بنیادی طور پر ''خالق باری'' امیر خسرو ہی کی تصنیف ہے جس میں زمانے کے ہاتھوں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ امیر خسرو کی اصل تصنیف کے حروف جدولوں کی گرد سے اَٹ گئے ہیں ۔

امیر خسرو ، جنھوں نے گیارہ بادشاہوں کی بادشاہی دیکھی ، فارسی کے ایسے باکمال شاعر تھے کہ خود اہلِ زبان ان کا لوہا مانتے تھے ۔ موسیقی کے ایسے اُستادِ بے بدل کہ ان کی ایجادات و اختراعات آج تک علمِ موسیقی کا بیش بہا سرمایہ ہیں ۔ اردو زبان و ادب کے وہ شاعرِ اول جن کی مٹھاس آج بھی زبان میں شہد گھول رہی ہے ۔ امیر خسرو دو تہذیبوں کے امتزاج کے وہ گلِ نو رس ہیں جو اُبھرتی بہتی تہذیبوں کے ایسے ہی موڑ پر ظہور میں آتے ہیں اور خود تہذیب کی علامت بن جاتے ہیں ۔ امیر خسرو ''ہند مسلم ثقافت'' کی وہ زندہ علامت ہیں کہ رہتی دنیا تک وہ اس تہذیب کے اولین نمائندے کی حیثیت سے یادگار رہیں گے ۔ انھوں نے نہ صرف اپنے زمانے کے بلکہ آئندہ دور کے تہذیبی دھاروں کو بھی متاثر کیا ۔ ان کا اردو کلام ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ اس کہ بعد میں بہت سا کلام ان کے نام سے منسوب ہو گیا ، خود اس بات کا اشارہ ہے کہ امیر خسرو ہمارے کلچر اور ہمارے طرزِ احساس کے ایسے نمائندے ہیں جو تہذیبوں کے خون میں شامل ہو کر خود کلچر بن جاتے ہیں ۔

امیر خسرو کے ایک ہم عصر اور ان کے پیر بھائی امیر حسن ، حسن دہلوی[1] (م ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) ہیں ، جنھیں عبدالرحمٰن جامی نے ''سعدیِ ہندوستان'' کہا ہے ۔ حسن دہلوی فارسی کے پُرگو ، قادر الکلام اور بے مثال شاعر تھے ۔ یہ تغلق کے زمانے میں برہان الدین غریب (م ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع) کے ساتھ دولت آباد چلے گئے تھے ۔ ان کی ایک غزل[2] سے اس دور کی زبان پر روشنی پڑتی ہے اور معلوم ہوتا

---

[1] تاریخ وفات ''مخدوم اولیاء'' سے نکلتی ہے ۔

[2] قدیم بیاض انجمن ترقی اردو ، کراچی ۔ اسی زمین میں امیر خسرو سے بھی ایک غزل منسوب ہے ۔ دیکھیے ''فارسی پر اردو کا اثر'' از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد ، کراچی ۔

ہے کہ یہ زبان بھی ادبی سطح پر استعمال میں آکر اپنا نیا سفرِ ارتقا طے کرنے لگی تھی۔ حسن نے بھی فارسی اور ہندی کو ملا کر وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو امیر خسرو کے کلام کی خصوصیت ہے :

ہر لحظ آید در دلم دیکھوں اوسے تک جائے کر
گویم حکایت ہجر خود با آن صنم جیو لائے کر
آن سیم تن گوید مرا در کوئے ما آئی چرا
ماہی صفت تڑپوں جو تک نہ دیکھوں . . . جائے کر
تا کے خورم خونِ جگر کاسیں کہوں دکھ جائے کر
سوزم فتادہ در تنم یہہ دے گئے ساکائے کر
گشتم چون جوگی در بدر باہم اگر جائے خبر
پھر پھر رہا ہولوں نگر اچھوں تا ملیا آئے کر
بسیار گفتم این سخن اے دل بکس رغبت مکن
ان کی لبابی ات کٹھن ہوتوں کہے سمجھائے کر
بس حیلہ کردم اے حسن بے جان شدم از دم بدم
کیسے رہوں تجھ جیو بن تم لے گئے سنگ لائے کر

ممکن ہے نقل در نقل کے سبب اس غزل کے بعض الفاظ وہ نہ رہے ہوں جو حسن نے لکھے تھے ، لیکن لفظوں کے اِدھر اُدھر ہونے یا خفیف تبدیلی سے زبان کے مزاج اور الہجہ پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ جو بات قابلِ توجہ ہے وہ نیا لہجہ ہے جو "عربی ایرانی تہذیب" کا عطیہ ہے جس نے مردہ لفظوں میں جان بھی ڈال دی ہے اور ایک ایسی جھنکار پیدا کر دی ہے جو کانوں کو بھلی معلوم ہوتی ہے۔ جس نے زبان کو نئے سفر اور نئی منزلوں کا راستہ بتا دیا ہے۔ اس دور کی شاعری میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ہندوی و فارسی اصنافِ سخن ایک ساتھ استعمال میں آ رہی ہیں۔ امیر خسرو جہاں دوہے ، پہیلیاں ، کہہ مُکرنیاں کہہ رہے ہیں وہاں فارسی اصنافِ سخن کو بھی تصرّف میں لا رہے ہیں۔ "عربی ایرانی تہذیب" ہندوی تہذیب میں سرایت کر رہی ہے اور چونکہ امتزاج کا عمل ابھی پورا نہیں ہوا ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ تہذیبی سطح پر یہ بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ حسن کی غزل میں فارسی مصرعے ہندی مصرعوں پر غالب ہیں اور اپنے رنگ کو واضح طور پر اجاگر کر رہے ہیں۔

اس دور کی زبان ، اس کے رنگ ڈھنگ اور رواج کا اندازہ جہاں ہمیں فارسی تصانیف اور امیر خسرو کے اُردو کلام سے ہوتا ہے وہاں صوفیائے کرام کے ملفوظات بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان ملفوظات کا بڑا ذخیرہ مختلف تذکروں اور کتبِ تاریخ میں موجود ہے جہاں ہر فقرے کے ساتھ موقع و محل اور واقعے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ فارسی تصانیف میں یہ فقرے جوں کے توں موجود ہیں۔ اپنے بزرگوں کے فقروں کو بغیر کسی رد و بدل کے محفوظ رکھنا مسلمانوں کا مذہبی مزاج رہا ہے۔ انھوں نے اپنے پیغمبرؐ کی بات چیت اور رشد و ہدایت کو ، حدیث کی شکل میں ، جس صحت کے ساتھ محفوظ رکھا ہے یہ خود تاریخِ انسانی کا ایک عظیم کارنامہ ہے۔ اسی تہذیبی مزاج کے ساتھ اپنے صوفیائے کرام کے فقروں کو بھی انھوں نے محفوظ کیا ہے اور ان میں عمداً تحریف کی کبھی کوشش نہیں کی۔ جہاں ایک ہی بزرگ کے مختلف فقروں میں زبان ، بیان اور لہجہ مختلف نظر آتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ فقرے مخاطب کی زبان ، اس کے علم اور ذہنی سطح کو دیکھتے ہوئے ادا کیے گئے ہیں۔ یہ ملفوظات اسی لیے آج بھی معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور بیان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر (۵۶۹ھ — ۶۶۴ھ/۱۱۷۳ء — ۱۲۶۵ء) جو ملتان کے رہنے والے اور خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (م ۶۳۳ھ/۱۲۳۵ء) کے مرید و خلیفہ ہیں ، ان کے یہ فقرے مختلف تذکروں میں ملتے ہیں :

خواجہ بختیار کاکی نے آنکھ پر پٹی بندھی دیکھ کر دریافت کیا تو گنج شکر نے جواب دیا کہ "آنکھ آئی ہے" شیخ نے فرمایا : "اگر آنکھ آئی ہے ، این را چرا بستہ اید[1] ۔" اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

۱۔ سرسہ کبھی سرسہ کبھی لرسہ[2]
۲۔ خواہ کھوہ کھاہ خواہ دوہ کھاہ[3]
۳۔ مادر مومناں ، پونیوں کا چاند بھی بالا ہوتا ہے[4]
۴۔ ایک دو تین چار پانچ چھ ہفت[5]

۱۔ جواہر فریدی ؛ ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ۱۳۰۱ھ۔
۲۔ ایضاً ؛ ص ۷۵ ،
۳۔ ایضاً ؛ ص ۲۶۰ ۔
۴۔ سیر الاولیا ؛ ص ۱۸۳ ، مطبوعہ محب ہند ، دہلی ۱۳۰۲ھ۔
۵۔ جواہر فریدی ؛ ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس لاہور ، ۱۳۰۱ھ۔

شیخ باجن (۷۹۰ھ — ۹۱۲ھ/۱۳۸۸ء — ۱۵۰۶ء) نے گنج شکر کا ایک "دوہا"[1] نقل کیا ہے:

سائیں سیوت گل گئی ماس نرھیا دیہہ
تب لگ سائیں سیوساں جب لگ ہوسوں کیہہ

"جمعاتِ شاہیہ"[2] میں ایک جگہ درج ہے کہ "و گفتند بے ضرورت ایں چنیں نمی باید کرد و البتہ بمسجد باید رفت" قول حضرت شکر گنج است: "اما کیری ہی سو رت، جاؤں ناٹے کہ جاؤں مسیت۔"

بابا فرید گنج شکر کے نام سے قدیم بیاضوں میں ریختہ بھی ملتے ہیں، لیکن تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ گنج شکر کا کلام[3] ہے یا کسی اور کا۔ لیکن "غرائبِ رحمت اللہ" از شیخ باجن[4] میں جو اقوال ملتے ہیں وہ یقیناً انھی کے ہیں:

۱۔ راول دبول وہے نہ جالیے   بھالا چند روکھا کھالیے
۲۔ درویشنہ ابھو رت   پانی لوریں اور مسیت
۳۔ جس کا سائیں جاگتا سو کیوں سوے داس

شیخ حمید الدین ناگوری (۵۹۰ھ — ۶۷۳ھ/۱۱۹۳ء — ۱۲۷۴ء) سے اُن کے والد نے ایک موقع پر فرمایا "ہاں بابا کچھ کوچھ[5]۔" یہ فقرہ باپ نے بیٹے سے کہا تھا جس سے مولوی عبدالحق نے یہ نتیجہ نکالا کہ ان بزرگوں کے گھروں میں بھی یہ زبان بول چال کی زبان تھی۔

امیر خسرو ۷۱۳ھ (۱۳۱۳ء) میں خواجہ نظام الدین اولیاء کے مرید ہوئے اور "افضل الفوائد"[6] میں خواجہ نظام الدین اولیاء (م ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ء) کے ملفوظات بزبانِ فارسی جمع کیے۔ ان ملفوظات میں کئی جگہ اردو کے الفاظ بھی بے ساختگی و بے تکلفی کے ساتھ حضرت نظام الدین اولیاء کی زبان پر

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۳۰۔
۲۔ جمعاتِ شاہیہ: قلمی، ورق ۹۲، انجمن ترقی اردو، کراچی۔
۳۔ بابا فرید کا ایک ریختہ مقالات شیرانی، جلد اول، ص ۱۳۰ - ۱۳۱ میں درج ہے اور ۹ اشعار رسالہ "اردو" کراچی، اکتوبر ۱۹۵۰ء (ص ۲۲) میں شائع ہوئے ہیں۔ نیز "اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" از عبدالحق کے صفحہ ۹ - ۱۳ پر بھی کلام دیا گیا ہے۔ یہ سب کلام تحقیق طلب ہے۔
۴۔ غرائبِ رحمت اللہ: باب ہفتم، قلمی، انجمن ترقیِ اردو، کراچی۔
۵۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام: از عبدالحق، ص ۱۳۔
۶۔ افضل الفوائد: رضوی پریس دہلی، ۱۳۰۵ھ۔

آ گئے ہیں، مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ "پارۂ چند از طعامِ شب در پیشِ سلطان آورد"۔ یا ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "بعد ازاں خواجہ چشم پُر آب کرد پاہ پاہ بگریست"۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ "شیخ نظام الدین اولیاء نے خود دوہرے کہے ہیں۔ ہندی موسیقی سے ان کو الفت تھی اور پوربی سے تو گویا عشق تھا۔ کتاب چشتیہ (ص ۷۶، ب) میں لکھا ہے: 'سلطان الاولیاء را پردۂ پوربی بغایت خوش آمدے . . . می فرمودند کہ ما پیر شدیم و پوربی پیر نشد' . . . نظام الدین اولیاء کو "جکری" پر حال آیا تھا جس کے متعلق صاحبِ 'سیر الاولیاء' لکھتے ہیں کہ 'قوال جکری از مولانا وجیہ الدین بصوتے مرق می گفت و غالبِ ظنِ من آنست کہ ایں جکری بود (پیتا بن بہا جی ایسا سکھ میں باسوں) حضرت سلطان المشائخ را ایں ہندوی اثر کرد'[1]، ص ۵۱۲۔

شیخ شرف الدین بو علی قلندر پانی پتی (م ۷۲۳ھ/۱۳۲۳ء) نے شیخ نظام الدین کے جواب میں یہ دوہا لکھا تھا[2]:

ساھرے نہ سائیوں پیو کے نہیں تھانو
کنتھہ نہ بوجھی بات اوی دھنی سہاگن نانو

اور یہ دوہا مبارز خاں کو بھیجا تھا[3]:

سجن سکارے جائیں گے اور نین مریں گے روئے
بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے

شیخ بو علی قلندر نے ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر کہا "ترکا کچھ سمجھ دا ہے"۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیری (م ۷۸۲ھ/۱۳۸۰ء) کے کچھ منترے، دوہے، فالنامے اور ملفوظات مشہور ہیں۔ شیخ نے ایک موقع پر فرمایا: "دیس[4] بھلا پر دور۔" ایک اور موقع پر کہا: "ہاٹ بھلی پرسا نہ کرے"۔ یہ دو دوہرے[5]

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۲۹۳۔
۲۔ ایضاً: ص ۱۳۱ - ۱۳۲۔
۳۔ فرہنگ آصفیہ: مقدمہ جلد اول۔
۴۔ نقوشِ سلیمانی: ص ۴۸، مطبوعہ کلیم پریس، کراچی۔
۵۔ پنجاب میں اردو: ص ۱۹۶۔

بھی اس زمانے کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

۱- کالا ہنسا نہ ملا بسے سمندر تیر
پنکھ پسارے بکھ پرے ارمل کرے سریر
درد رہے نہ پیڑ

۲- شرف حرف مالل کہیں درد کچھ نہ بسائے
گرد چھوئیں دربار کی سو درد دور ہو جائے

قالناموں میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ زبان سارے برعظیم میں مروج تھی اور مختلف علاقوں کے لسانی اختلاف کے علاوہ زبان کا بنیادی کینڈا اور مزاج ایک تھا ۔ قالنامے کے یہ چند فقرے[1] دیکھیے :

۱- جو من کا منسا سوئی ہووے
۲- من جن ڈولاؤ ، کرم لاگی ہے بات
۳- ناہیں ابھی ناہیں
۴- ناہیں ہے گا اور کام کروہ
۵- ابھی ناہیں ستاؤ جن اکتاؤ
۶- دور مت جاؤ کام ہو ستاؤ
۷- اب لگ دن برے گئے اب سکھ ہوئے
۸- ابھی ناہیں ہوئے گا
۹- آس تمھاری پوجے گی
۱۰- سری سہائے ہوئے تمہارا چنتا مت کرو

ملفوظات ، فقروں اور دوہروں کا ایک بڑا ذخیرہ ہے جن کی مدد سے اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ کر کے مختلف لسانی اثرات کے مل جل کر ایک ہو جانے کی داستان سنی جا سکتی ہے ۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی (۸۶۰ھ — ۹۳۵ھ/ ۱۴۵۵ع — ۱۵۳۸ع) ، جو برج بھاشا کے شاعر اور الکھ داس تخلص کرتے تھے ، اپنے وقت کے بڑے عالم اور بزرگ تھے ۔ عبدالصمد خواہر زادۂ ابو الفضل علامی نے 'اخبار الاصفیاء' میں انھیں "مجتہدِ وقت" اور "مقتدائے زماں" کے الفاظ سے یاد کیا ہے ۔ اس زبان کا مزاج اُن پر اتنا حاوی تھا کہ وہ بات بات میں دوہے ،

---

[1] ۱- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۴۶ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ، ۱۹۵۷ع ۔

مقولے اور اشعار لاتے تھے ۔ یہ مزاج اُن کے خطوط میں بھی ملتا ہے اور دوسری تحریروں میں بھی ۔ جاہل صوفی کو "قلندر آنکہ فوق الوصل جوید" کے معنی سمجھواتے ہیں تو بار بار "پربت ہسے پہارو ست" بھی دہراتے جاتے ہیں ۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فارسی شعر کے حوالے سے روحانی مطالب بیان کر رہے ہیں اور اسی کے ساتھ دوہرے سے اس کی مزید تشریح کرتے جاتے ہیں ۔ ایک خط میں فارسی کا یہ شعر لکھا :

دوئی را نیست در حضرتِ تو   ہمہ عالم توئی و قدرتِ تو

اسی کے ساتھ یہ عبارت لکھی کہ "دوہرۂ ہندوی از زبانِ استادِ خود یاد می آید و زیبا آمدہ" :

سائیں سمندرا پارا تہہ ہم تہہ جھیلیاں
جلہرا چن جل رہیں مرہیں تو چلہیں ما

"رشد نامہ" میں سرلوک ، چولدہ ، عقدہ ، سبد اور دوہرے لکھے جن کی تعداد ۸۲ ہے ، جن میں سے چند یہ ہیں[1] :

۱- جگ بھایا چھوڑ کر ہوں مُنج جوگن ہوں
باج پیاری ہے سکھیں ایکو جگ نہ لیوں

۲- جے اپنو سیج تو نیند نہ لیں جے پردیس تو یوں
برہ برودھی کامنی نا سکھ یوں نہ یوں

۳- بدہر دیکھوں ہے سکھیں دیکھوں اور لکھوئے
دیکھیا بوجھیہ بچار تہہ سبھی آپہی سوئے

۴- رلی کیوں نہیں ناچوں سکھیں جو پیہ رنگ چڑھایا
تن من جیہہ سبھہ ایک رنگ دیکھیا تو ہیں آپ گنوایا

۵- سبد : نہ کچھ نہ کچھ نہ کچھ جان
نہ کچھ میں نہ کچھ مد نہ کچھ پروان

۶- سبد : روتی ساتی کیسان لگائے
رات کسوہے دن بسر جائے

"رشد نامہ" میں راگ راگنیوں کے مطابق بھی اشعار نظم کیے گئے ہیں ۔ راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دینا اس دور میں شاعری کا ایک مقبول صوفیانہ طرز تھا ۔ یہی طرز گرو گرنتھ صاحب میں بھی ملتا ہے اور گجرات کے

---

[1] ۱- معاصر : پٹنہ ، دسمبر ۱۹۵۷ع ، ص ۱۳۵ — ۱۸۱ ۔

صوفی شعرا شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور شاہ جیوگام دھنی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اور دکن میں جب اُردو کی روایت پروان چڑھی تو وہاں بھی جگت گرو (ابراہیم عادل شاہ ثانی) کی کتابِ نورس میں، میراں جی شمس العشاق، شاہ داولہ، برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ تک یہ طرز اپنی روایت بناتا مقبول صوفیانہ طرزِ شاعری کی حیثیت میں نظر آتا ہے۔

''انوار العیون'' میں عبدالقدوس گنگوہی نے اپنے پیر و مرشد شیخ احمد عبدالحق رُدولوی کے حالات، کشف و کرامات اور ملفوظات فارسی میں تحریر کیے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں اس زبان کے الفاظ بھی فارسی عبارت میں در آئے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ ''بی بی این فقیر را بالطف می فرمودند بزبانِ ہندی۔ بیٹا احمد، آبِ گرم موجود است[1]۔'' بہار کے ایک درویش کا نام ''ایم لنگوٹی[2]'' لکھا ہے۔

صوفیائے کرام کے ملفوظات اور شاعری کے نمونے جو ہم نے پیش کیے ہیں ان کے مطالعے سے جہاں زبان کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے وہاں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ یہ صوفیائے کرام برعظیم کے مختلف علاقوں میں رشد و ہدایت کی روشنی پھیلا رہے ہیں۔ بابا فرید گنج شکر ملتان کے رہنے والے ہیں۔ شیخ حمید الدین ناگوری وسطی ہند کے، بو علی قلندر پنجاب و ہریانہ کے، شیخ شرف الدین یحییٰ منیری بہار و بنگال کے، امیر خسرو دہلی کے اور شیخ عبدالقدوس گنگوہی اودھ کے۔ جو پنجاب میں تھا اس کی زبان پر وہاں کی بولی کا اثر ہے، جو بہار میں تھا اس کی زبان پر ماگدھی کا اثر ہے۔ کسی پر برج بھاشا کا اثر ہے اور کسی پر کھڑی بولی کا۔ کسی پر سرائیکی کا اثر ہے تو کسی پر زبانِ گجرات کا۔ لیکن بحیثیتِ مجموعی اس زبان کا کینڈا، رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور ابھی چونکہ یہ زبان اپنی تشکیل کے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ان نمونوں سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ یہ زبان اس دور میں ضرورت کی زبان بن کر سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ فارسی تصانیف میں یہ اس لیے جھلکتی اور چھلکتی ہوئی نظر آتی ہے کہ یہ عام زبان تھی اور اس کے الفاظ اور محاوروں کے بغیر اہلِ علم اپنی بات پورے طور پر ادا نہیں کر سکتے تھے۔ جو بھی

۱۔ انوار العیون: ص ۱۹، گلزار محمدی پریس، لکھنؤ ۱۲۹۵ھ۔
۲۔ ایضاً، ص ۲۷۔

ملک گیر تحریک اٹھی وہ اسی زبان کا سہارا لیتی۔ صوفیائے کرام نے اسی لیے اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مسلمانوں کے دورِ اقتدار میں یہی زبان استعمال میں آئی۔ بھگتی تحریک کے علم برداروں نے اپنے عالمگیر پیغام کے لیے اسی زبان کو اپنایا۔ لشکروں میں یہی زبان ابلاغ کا ذریعہ بنی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کبیر پوربی ہو کر، گرو نانک پنجابی ہو کر اور نامدیو مرہٹی ہو کر اپنے پیغام کو دور دور تک پہنچانے کے لیے اُردو ہی کا سہارا لے رہے ہیں۔

مسلمانوں کے ساتھ آئے اور پھیلنے والے نئے تہذیبی اثرات نے اس برعظیم میں بت پرستی اور ذات پات کے خلاف ایک ایسا شعور پیدا کیا کہ عوام بھی یہ سمجھنے لگے کہ نروان اور نجات کا راستہ صرف برہمنوں ہی کے قبضے میں نہیں ہے بلکہ جو بھی چاہے اُسے حاصل کر سکتا ہے۔ اسی لیے ایسی تحریکیں بہت مقبول ہوئیں اور ان کے راہنما اور نمائندے بھی عوام ہی میں سے پیدا ہوئے۔ کبیر جولاہے تھے، نامدیو ذات کے دھوبی تھے، سادنا سندھ کے قصائی تھے، روی داس ذات کے چار تھے، دھرم داس بنئے تھے اور سنا ذات کے ڈوم تھے۔ ان سب کا کلام ''گرو گرنتھ صاحب'' میں ملتا ہے۔ یہ سب لوگ ایک ایسی زبان کو وسیلۂ اظہار بناتے ہیں جس کے ذریعے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچا جا سکے۔

نام دیو (۱۲۷۰ء — ۱۳۵۰ء) نے کہا کہ ''ایک پتھر کے بت کو خدا سمجھا جاتا ہے مگر ایک حقیقی خدا بالکل مختلف ہے''۔ نام دیو مرہٹی کا شاعر تھا لیکن ''گرو گرنتھ صاحب'' میں جو کلام درج ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نئی فکر نے زبان کے رنگ روپ کو بدل کر اتنا نکھار دیا تھا کہ اُس کی ایک امتیازی شکل بن گئی تھی۔ نام دیو کے یہ دو شعر دیکھیے[1]:

ماتے نہ ہوتی باپ نہ ہوتا کرم نہ ہوتی کایا
ہم نہیں ہوتے تم نہیں ہوتے کون کہاں تے آیا
- - - - - - - - - - - - - - -
چند نہ ہوتا سور نہ ہوتا پانی پون ملایا
شاست نہ ہوتا بید نہ ہوتا کرم کہاں تے آیا

(گرو گرنتھ صاحب، راگ رام کلی نام دیو)

۱۔ گرو گرنتھ اور اُردو: عبادالله گیانی، ص ۴۹، مرکزی اردو بورڈ، لاہور، ۱۹۶۶ء۔

ایک مثال[1] اور لیجیے :

میں اندھلے کی ٹیک تیرا نام کھوندکارہ (خوندکارہ)
میں گریب (غریب) میں مسکین تیرا نام ہے آدھارا
کریما رہیا (رحیما) اللہ تو گنی (غنی)
ہادرا (حاضرہ) ہدور (حضور) درویس (درویش) لونی (مشیع)
دریاؤ تو دہند تو بسیار تو دھنی
تو دانا تو بینا میں بیار کیا کری
نامے چہ سوامی بکھسند (بخشند) تو ہری
(گرو گرنتھ صاحب ، راگ تلنگ نام دیو)

بھگتی تحریک کا سب سے بڑا شاعر کبیر ہے ۔ کبیر (م ۱۵۱۸ء) بنارس کے رہنے والے اور ذات کے جولاہے تھے ۔ وہ مذہب و ملت اور ذات پات کی تفریق کو برا سمجھتے تھے ۔ توحید کی تلقین ان کا شیوہ اور بت پرستی و شرک کی مخالفت ان کا ایمان تھا ۔ کبیر نے اپنے کلام کے ذریعے الٰہی خیالات کو طرح طرح سے پیش کیا اور اس بات پر زور دیا کہ عشق ہی عرفانِ ذات کا ذریعہ ہے ۔ اسی سے آتما کو شانتی ملتی ہے ۔ رام اور رحیم ایک ہیں ۔ یہ وہ رام نہیں ہے جو سیتا کا شوہر اور راجہ دشرتھ کا بیٹا ہے بلکہ "رام" "رحیم" کا ہندوی نام ہے ۔ یہی اللہ ہے جو ہمہ صفات ہے ۔ ماورائی بھی ہے اور سریانی بھی ۔ جس کی کوئی شکل نہیں ہے ، جو ہر جگہ موجود ہے ۔ انسان کا دل خدا کا گھر ہے ۔ عشق کے ذریعے خدا تک پہنچا جا سکتا ہے ۔ کبیر دنیا کو مایا جال کہتے ہیں ۔ خدا منزل ہے ۔ جسے خدا مل گیا اسے سب کچھ مل گیا ۔ بے ثباتیِ دہر ان کا محبوب موضوع ہے ۔ انھیں ہندو اور مسلمان دونوں کا ایک ہی راستہ دکھائی دیتا ہے ۔ ایک وید پڑھتا ہے ، دوسرا قرآن ۔ ایک نماز پڑھتا ہے ، دوسرا پوجا کرتا ہے ۔ دل کی صفائی اور من کا پریم ہی اصل چیز ہے ۔ اگر انسان کے اندر یہ نہیں ہے تو پھر وہ انسان نہیں رہتا ۔ الٰہی خیالات کو کبیر نے ایسے دلآویز انداز میں پیش کیا ہے کہ آج بھی ان کا کلام دلوں کو گرما دیتا ہے ۔ صداقت کی لپک ، خلوص کی آنچ اور عشق کی گرمی نے ان کی شاعری میں اثر آفرینی کا جادو جگایا ہے ۔ کبیر کی شاعری آج بھی زندہ شاعری ہے اور ہمارے خون میں گردش کر رہی ہے ۔ "بیجک" اور "بانی" ان کے کلام کے مجموعے ہیں جن سے ذیل میں ہم چند دوہے نقل کرتے ہیں :

۱- نہائے دھوئے کیا بھیا جو من میل نہ جائے
مین سدا جل میں رہے دھوئے باس نہ جائے

۲- ہندو ترک کی ایک راہ ہے ست گرو اہے بتائی
کہی ہے کبیر سنو ہو سنتو رام نہ کہیو او کھدائی

۳- پاہن پوجے ہری ملیں تو میں پوجوں پہاڑ
تاتے یہ چاکی بھلی پیس کھائے سنسار

۴- دوئی جگدیش کہاں تے آئے کہو کون بھرمایا
اللہ رام کریم کیشو ہری حضرت نام دھرایا

۵- وہی مہادیو وہی محمدؐ برہما آدم کہیے
کوئی ہندو کوئی ترک کہاوے ایک جمی پر رہیے

۶- صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جائے
دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے

۷- سوئی میرا ایک تو اور نہیں دوجا کوئے
جو صاحب دوجا کہے دوجا کل کا ہوئے

۸- جیوں تل ماہیں تیل ہے جیوں چکمک میں آگ
تیرا سائیں تجھ میں بسے جاگ سکے تو جاگ

۹- کرتا ایک اور سب باجی
نہ کوئی پیر مسانکھ کاجی

۱۰- کبیرا سوئی پیر ہے جو جانے پر پیر
جو پر پیر نہ جانیے سو کافر بے پیر

۱۱- ست نام کڑوا لگے میٹھا لاگے دام
دبدھا میں دونوں گئے مایا ملی نہ رام

۱۲- چلتی چاکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوئی پٹ بھیتر آئی کے ثابت گیا نہ کوئے

۱۳- مانی کہے کمہار سے تو کیا روندے موہے
اک دن ایسا ہوئے گا میں روندوگی توہے

۱۴- چھوٹی چاول لے چلی بیچ میں مل گئی دار
کہ کبیر دوؤ نا ملے اک سے دوجی ڈار

---

[1] گرو گرنتھ اور اردو : ص ۳۶ -

چند دوہے اور دیکھیے :

۱۵۔ کال کرے سو آج کر ، آج کرے سو اب
پل میں پرلے ہوئے گی بہور کرے گا کب

۱۶۔ کال کرے سو آج کر ، آج ہے تیرے ہاتھ
کال کال تو کیا کرے ، کال ہے کال کے ساتھ

۱۷۔ ایک دن ایسا ہوئے گا سب سے پڑے بچھوڑ
راجا رانا راؤ رنگ سادھ کیوں نہ ہوئے

۱۸۔ مالی آوت دیکھ کر کلیاں کریں پکار
پھولی پھولی چن لیے کال ہماری بار

۱۹۔ سمرن سرت لگائے کے مکھ تے کچھو نہ بول
باہر کے پٹ موند کے انتر کے پٹ کھول

۲۰۔ گہری ندیا اگم جل زور بہت ہے دھار
کھیوٹ سے چلے ملو جو اترا چاہو پار

۲۱۔ مرے تو مر جائیے چھوٹ پڑے جنجار
ایسا مرنا کو مرے دن میں سو سو بار

۲۲۔ کبیر اس سنسار کو سمجھاؤں کے بار
پونچھ تو پکڑے بھیڑ کی اترا چاہے پار

۲۳۔ ہاڑ جلے جوں لاکڑی کیس جلے جوں گھاس
سب تن جلتا دیکھ کر بھیا کبیر اداس

۲۴۔ کبیر سرہر سرانے ہے کیا سوئے سکھ چین
سوانس انگارا باج کا باجت ہے دن رین

کبیر پورب کے رہنے والے ہیں لیکن اپنی شاعری میں وہ ایسی زبان استعمال کر رہے ہیں جسے ہر شخص آسانی سے سمجھ سکے تاکہ ان کا پیغام سب تک پہنچ سکے ۔ ان کے ہاں وہ زبان ملتی ہے جو پنجاب سے بہار تک کی عام زبان تھی جس میں سنسکرت کے بند پانی کا نہیں ، بلکہ بھاشا کے بہتے دریا کے تازہ و شفاف پانی کا اثر تھا ۔ کبیر نے خود کہا تھا :

ع : سنسکرت ہے کوپ جل ، بھاشا بہتا نیر

اسی لیے انھوں نے عام زبان کو اسی انداز میں استعمال کیا جس طرح وہ بولی جا رہی تھی ۔ فارسی ، عربی و ترکی کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح عوام انھیں بولتے تھے ۔ یہ ہی نہیں بلکہ لفظوں کو موڑ توڑ کر ، عروض اور

پنگل کی پروا کیے بغیر ، وہ جس طرح چاہتے اپنی زبان کے مزاج میں سمو لیتے ۔ ”بھاشا بہتا نیر“ کے عقیدے نے ان کے خیالات و عقائد کو سارے برعظیم کے کونے کونے تک پہنچا دیا ۔ اُن کے یہاں ”ایسے فارسی محاورے بھی موجود ہیں جو اُردو کے ذریعے عوام میں رائج تھے ۱ ۔“

کبیر 'خ' کو 'کھ' سے ، 'ق' کو 'ک' سے بدل دیتے ہیں جیسے 'نکت' کے بجائے 'نکھت' ، 'خلق' کے بجائے 'کھلک' ۔ 'ض' اور 'ز' کو 'ج' سے بدل دیتے ہیں جیسے 'وضو' کو 'وجو' ، 'غریب نواز' کو 'گریب نواج' ، 'اندازہ' کو 'انداجا' ۔ 'ش' کو 'س' سے بدل دیتے ہیں جیسے 'کاشی' کو 'کاسی' ۔ 'غ' کو 'گ' سے اور ذال کو دال سے جیسے 'کاغذ' کو 'کاگد' ۔ کبیر عوام کے شاعر تھے اسی لیے ”ان کی زبان عوام کی زبان تھی ۔ وہ جو کچھ کہتے تھے عوام کی زبان میں کہتے تھے ۔ الفاظ کی صحت کی ان کو فکر نہیں ہے ۔ کبھی کبھی نظم کی ضرورت سے لفظوں کو توڑ موڑ ڈالتے تھے مثلاً 'کبیر' کو 'کبیرا' ، 'کبرا' ، 'کبیرا' ۔ 'بدلی' کو 'بدریا' ۔ 'محل' کو 'محلیا' ۔ 'درویش' کو 'درویسا' ، 'مقام' کو 'مکاما' ، 'غفلت' کو 'گپھلائی' ۔ 'کتاب' کو 'کتیب' ۔ 'عجب' کو 'اوپ ہے' وغیرہ ۲ ۔“

کبیر کے کلام میں عوامی زبان ، لہجے ، آہنگ اور ترنم کی وہ سادگی ہے جو فوراً دلوں میں اتر جاتی ہے ، بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے پر قادر ہیں کہ صداقت بن کر وہ ہمارے اندر گھر کر لیتا ہے ۔ یہ وہ آفاقی صداقتیں ہیں جو وقت کے ساتھ نہیں بدلتیں اور ان کا رنگ روپ ہمیشہ تازہ رہتا ہے ۔ کبیر ساری عمر شاعری کے ذریعے اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے رہے اور عشق و محبت کی گرمی سے عوام میں نئے شعور کی آگ روشن کرتے رہے ، اور جب وہ مرے تو برعظیم کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک ان کی آواز پوری توجہ سے سنی جا رہی تھی ۔ اس میں ہندو بھی شریک تھے اور مسلمان بھی ۔ انھوں نے دونوں قوموں کو انسانیت ، توحید ، آشتی اور شانتی کا راستہ دکھایا جو اس وقت پھر گم ہو گیا جب ہندوؤں نے انھیں ہندو کہہ کر جلانے کا بندوبست کیا اور مسلمانوں نے انھیں مسلمان کہہ کر دفن کرنے کا انتظام کیا ۔ اس کی

۱۔ پنجاب میں اُردو : ص ۱۹۹ ۔
۲۔ کبیر صاحب : پنڈت منوہر لال زُتشی ، ص ۱۲۹ - ۱۳۰ ، ہندوستانی اکاڈیمی الہ آباد ، ۱۹۳۰ع ۔

داستان ابوالفضل[1] کی زبانی سنیے :

"برخے بر آنکہ کبیر موحد آنجا آسودہ بسا حقائق از زبان گفت و کردار او امروز درمیان است از فراخی مشروب و بلندی نظر مسلمانان و ہندو دوست داشتے و چوں خاک استخوان وا پرداخت برہمن بسوختن روئے آورد و مسلمان بگورستان بُردن ۔"

گرو گرنتھ میں جہاں اور سنتوں کا کلام ملتا ہے وہاں کبیر کا بھی بہت سا کلام موجود ہے۔ دوہے کا نام لیتے ہی کبیر کا نام ذہن میں آ جاتا ہے۔ گرو نانک (١٤٦٩ع—١٥٣٨ع) اور ان کے جانشین بنیادی طور پر کبیر ہی کے مسلک کے پیرو ہیں۔ کبیر کی فکر نے گرو نانک کے فکر اور خیال کو جنم دیا جو رفتہ رفتہ ایک نئے مذہب کی شکل میں ڈھل گئے۔

گرو نانک نے کبیر کو اپنا پیشوا کہا ہے۔ ١٤٩٦ع میں نانک کی کبیر سے ملاقات بھی ہوئی تھی۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے، جن کا سالِ وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط[2] میں گرونانک کا ایک دوہا لکھا ہے :

سوہو پیاس نانک لہو پانی   ہو سو راتا سہاگن تانوں

اسی قسم کے اور بھی دوہے ملتے ہیں لیکن گرو نانک کا بیشتر کلام پنجابی میں ہے جس پر اردو زبان کے مروجہ ذخیرۂ الفاظ کا اثر و رنگ گہرا ہے۔ "ان کے کلام میں پنجابی کے ساتھ کھڑی بولی کے اسما، افعال اور ضمائر استعمال کیے گئے ہیں۔ اسی طرح تک، لا کھ، پچھے، پاچھے، اُپتر، اوپر بھی ملتے ہیں۔ 'ڈ' کی آواز کے ساتھ 'ڑ' کی آواز بھی ملتی ہے۔ مصادر میں وچارنا، لکھنا، بوجھنا، بھاؤنا، بھاونا، بتانا بھی ملتے ہیں۔ ضمائر بیشتر کھڑی بولی کے استعمال کیے گئے ہیں۔ عربی فارسی الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں[3]۔" 'گرو گرنتھ صاحب' میں اردو زبان کی جو شکل و صورت ملتی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے خیالات کی تبلیغ کے لیے اس زبان کا سہارا بھی لیا۔ آئیے 'گرنتھ صاحب' میں گرو نانک کے کلام[4] کا مطالعہ کریں۔ یہ چند نمونے دیکھیے :

١۔ بابا اللہ اگم اپار
پاکی نائیں پاک تھائیں سچا پرودگار (پروردگار)

---

[1] آئین اکبری : جلد دوم، ص ٨٢، نولکشور ١٨٩٩ع۔
[2] مکاتیبِ قدوسیہ : مکتوب نمبر ١٥٩۔
[3] علی گڑھ تاریخ ادب اردو : ص ٢٥ - ٢٦۔
[4] گرو گرنتھ اور اردو : ص ٦٥ - ٦٧، ٧١ - ٧٢۔

پیر پیکامبر (پیغامبر) اور سہید (شہید)
سیکھ مسائک (شیخ مشائخ) کاجی (قاضی) مُلّاں
در درویس رسید (درویش رشید)
برکت تن کو اگلی پڑھدے رہن درود
(گرو گرنتھ صاحب، ص ٥٣)

٢۔ مہر مسیت (مسجد) سدک مُصلّا (صدق مُصلّیٰ)
حک حلال (حق حلال) کران (قرآن)
سرم (شرم) سنت سیل روجہ (روزہ) ہو ہو مسلمان
کرنی کابا (کعبہ) سچ پیر کلما (کلمہ) کرم نواج (نماز)
تسبی (تسبیح) ساتس بھاوسی نانک رکھے لاج
(گرو گرنتھ صاحب، وار ماجھ محلہ ١، ص ١٣٠)

گرو نانک کے ہاں بھی فارسی عربی الفاظ اسی طرح ہندوی سانچے اور تلفظ میں ڈھل رہے ہیں جس طرح کبیر کے ہاں نظر آتے ہیں اور یہ الفاظ اس لیے استعمال میں آ رہے ہیں کہ ان کے بغیر اظہار کا سرا ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ الفاظ اس فکر کے باعث از خود چلے آ رہے ہیں جسے گرو نانک نے اصلاحِ معاشرہ اور عرفانِ ذات کے لیے قبول کر لیا ہے۔ دو ایک مثالیں اور دیکھیے :

٣۔ حکم رجائی سا کھتی (حکم رضائی ساختی) درگہ سچ کبول (قبول)
ساحب (صاحب) لیکھا منگسی دنیا دیکھ نہ بھول
دل درواتی جو کرے درویسی (درویشی) دل راس
اسک محبت (عشق محبت) نانکا لیکھا کرتے پاس
(گرو گرنتھ صاحب، مارو کی وار، محلہ ١، ص ١٠٩٠)

۴۔ نانک دنیا کیسی ہوئی
سالک مت نہ رہیو کوئی
بھائی بندھی ہیت چکایا
دنیا کارن دین گنوایا
(گرو گرنتھ صاحب، واراں تے دوھیک، ص ١٤٣٠)

'گرو گرنتھ صاحب' میں عربی فارسی الفاظ کی تعداد، جو اردو زبان کی لغت کا جزو ہیں، تقریباً ١٣٢٣ ہے۔ اس گنتی میں ایک لفظ کو، اگر وہ ایک سے زیادہ بار استعمال ہوا ہے، صرف ایک ہی بار گنا گیا ہے۔ اگر بحیثیتِ مجموعی ان الفاظ کی تعداد کو لیا جائے تو یہ کئی ہزار تک جا پہنچتے ہیں۔ پھر زبان کی

ساخت، لہجے اور مزاج پر اردو زبان کا اثر گہرا اور واضح ہے۔

گرو نانک کے افکار پر اسلامی عقائد و افکار کی چھاپ بھی گہری ہے۔ وہ بھی کبیر کی طرح وحدانیت پر عقیدہ رکھتے ہیں، بت پرستی اور ظاہر داری کے خلاف ہیں —— گرو نانک عوام کے آدمی تھے، اسی لیے اُن کے حلقۂ اثر میں وہی لوگ شامل ہوئے جو عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ گرو نانک کے پیروؤں میں ایک شاخ مسلمانوں[1] کی بھی تھی لیکن ان کی وفات کے بعد، جیسے جیسے سکھ منظم ہو کر ایک علیحدہ جماعت بنتے گئے اور سیاسی حالات نے جیسے جیسے انھیں مسلمانوں سے دور کیا، ویسے ویسے مسلمان پیروؤں کی تعداد گھٹتے گھٹتے ختم ہو گئی۔ پھر یہ لوگ مسلمانوں کے عقیدے میں اسی طرح واپس چلے آئے جیسے کبیر پنتھی رفتہ رفتہ ہندومت کی طرف واپس ہو کر دوبارہ بت پرست[2] ہو گئے۔

یہاں ہم نے مختلف نمونوں سے زبان کی کیفیت و کمیّت کی تصویر پیش کر دی ہے۔ اب بحیثیتِ مجموعی ان سب حالات و عوامل پر نظر ڈالیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان شروع ہی سے کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برعظیم میں بولی اور سمجھی جا رہی ہے اور مختلف علاقوں اور معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہے۔ اس زبان کی بیک وقت دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جو صرف و محض اسی زبان کو بولتے ہیں اور ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جن کی مادری زبان تو دوسری ہے لیکن جب وہ اپنے معاشرتی و تہذیبی دائرے کی تنگنائیوں سے باہر نکلتے ہیں تو اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ اس مطالعے سے جہاں زبان کے ارتقا کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے وہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ زبان محمد بن قاسم، محمود غزنوی اور مسلمانوں کے اقتدار سے بہت پہلے سے یہاں موجود تھی اور اس کا حلقۂ اثر وسیع تھا۔ مسلمانوں نے اسے اپنی سیاسی و معاشرتی ضرورت کے تحت اپنایا اور اس میں تازہ خون شامل کرکے، اپنی تہذیبی توانائی سے، اُسے نئی زندگی اور نیا رنگ روپ بخشا اور ساتھ ہی ساتھ برعظیم کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پھیلا دیا۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ فارسی تصانیف میں اس زبان کے الفاظ، محاورے اور لہجے اپنا رنگ گھول رہے ہیں۔ باہر سے آنے والے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے ”خالق باری“ جیسی کتابوں سے اس کے الفاظ سیکھ رہے ہیں۔ صوفیا اپنے خیالات و افکار کی تبلیغ کے لیے اسے استعمال کر رہے ہیں۔ ہر مسلک گیر تحریک، خواہ وہ نظام الدین اولیاء کی ہو یا کبیر اور گرو نانک کی، اسی زبان کا سہارا لے رہی ہے۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اسے سنجیدگی سے، علمی و ادبی سطح پر، استعمال کرنے کی طرف اہلِ علم کی توجہ نہیں ہے۔ ہاں تفننِ طبع کی بات دوسری ہے۔ شمالی ہند میں دربار سرکار کی سرپرستی سے محروم ہونے کے باعث اس کی تصانیف بےوقعت ہیں۔ معلوم نہیں اس تمام عرصے میں اس زبان میں کیا کیا لکھا گیا ہوگا جو ناقدری کے سبب ضائع ہو گیا۔ مسعود سعد سلمان (م۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) کا ”دیوانِ ہندوی“ جو آج ہماری آنکھوں کا سرمہ بنتا اسی ناقدری کے ہاتھوں گردِ راہ بن کر اڑ گیا۔ یہی زمانے کی ریت ہے۔ قدردانی کی قدریں بدلتی رہتی ہیں۔ آج جو لونڈی ہے کل ملکہ بن کر سر پر بیٹھتی اور دل پر حکمرانی کرتی ہے۔ کل جو ملکہ تھی آج نظروں سے گر کر لونڈی بن جاتی ہے۔

ابھی نئے تہذیبی عوامل کے زیرِ اثر سارے معاشرے میں چاروں طرف تبدیلیوں کے بادل اُٹھ ہی رہے تھے کہ ایک بار پھر برعظیم کے شمال مغرب سے توپوں کی گھن گرج اور برق رفتار گھوڑوں کی ٹاپوں کی آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں اور ابراہیم لودھی اور رانا سانگا دونوں میدانِ جنگ میں اتر آتے ہیں۔

☆ ☆ ☆

---

[1] برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ: ص ۱۵۰۔

[2] امپیریل گزیٹئر آف انڈیا: جلد اول، ص ۴۲۵۔

دوسرا باب

بابر سے شاہجہان تک

(۱۵۲۵ء — ۱۶۵۷ء)

تہذیبی ، معاشرتی اور لسانی سطح پر یہ صورتِ حال تھی کہ ظہیر الدین محمد بابر (م ۔ ۱۵۳۰ء) برِ عظیم کے دریاؤں ، پہاڑوں اور میدانوں کو پار کرتا اس سرزمین میں داخل ہوتا ہے ؛ اور ۱۵۲۵ء سے ۱۵۲۹ء کے مختصر سے عرصے میں ابراہیم لودھی کو کچلتا ، رانا سانگا کو شکست دیتا ، بنگال و بہار کے افغانوں کو فتح کرتا ، ایک ایسی عظیم الشان سلطنت کی بنیاد ڈالتا ہے جس کا ذکر برِ عظیم کی تاریخ آج بھی فخر سے کرتی ہے اور جس کا تہذیبی سرمایہ آج بھی ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے ۔ بابر برِعظیم میں آنے کے بعد تقریباً چھ سال زندہ رہتا ہے اور یہ دور اس کی زندگی کا ایک ایسا پُر آشوب دور ہے جس میں اسے ایک لمحے کو بھی چین یا فراغت نصیب نہیں ہوتی ۔ اس کی مادری زبان ترکی تھی لیکن یہاں اسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑا جو ایک طرف اس کی اپنی زبان سے مختلف تھی اور دوسری طرف جہاں وہ جاتا اسی سے واسطہ پڑتا ۔ اس مختصر سے عرصے میں بابر یہاں کے سینکڑوں ، ہزاروں آدمیوں سے سلسلۂ انتظامی ، فوجی اور سیاسی امور میں اسے قدم قدم پر اُن کی ضرورت محسوس ہوئی ۔ ''تُوزکِ بابری'' سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مختصر سے عرصے میں بابر ، جو ایک متجسس روح کا مالک تھا ، اس زبان سے اتنا واقف ہو جاتا ہے کہ نہ صرف یہاں کے لوگوں کی بات سمجھ سکے بلکہ حسبِ ضرورت اپنی بات بھی اُن تک پہنچا سکے ۔ ''تُوزکِ بابری'' میں بابر نے متعدد الفاظ اس زبان کے استعمال کیے ہیں ۔ اگر یہ زبان بابر کو اس سارے علاقے میں ، جو اس نے فتح کیا تھا ، نہ ملتی اور برِعظیم میں کوئی ایک مشترک زبان نہ ہوتی تو بابر کے لیے اس مشترک زبان کا سیکھنا ممکن نہ

ہوتا ۔ پروفیسر محمود شیرانی[1] نے بابر کے اُنیس صفحات پر مشتمل ترکی دیوان سے ، جس کے حاشیے پر شاہ جہاں نے اپنے قلم سے تصدیق کی ہے کہ یہ شعر فردوس مکانی یعنی بابر بادشاہ[2] کا ہے ، یہ شعر نقل کیا ہے :

مجھکا ہُوا کُنج ہوسِ مانک و موتی
فقرا ہلیغہ بس بولغو سیدور پانی و روٹی

پہلا مصرع تو بالکل صاف ہے کہ مجھ کو ہوسِ مانک و موتی نہ ہوئی ۔ دوسرے مصرع کے معنی ، جس میں پانی اور روٹی اردو کے الفاظ آئے ہیں ، یہ ہیں کہ فقیروں کے لیے پانی اور روٹی بس ہے ۔

''تاریخ داؤدی''[3] میں مرقوم ہے کہ جب ابراہیم لودھی کا سر کاٹ کر بابر کے سامنے لایا گیا تو حاضرین میں سے کسی نے بے ساختہ یہ شعر پڑھا :

پانی پت میں بھارت دیسا   اُٹھوے اوپر تھا بتیسا
بابر جیتا براہیم ہارا   آلھوں رجب سُکر ہارا

بابر کے زمانے میں فارسی کے مشہور شاعر شیخ جمالی کنبوہ[4] (م ۔ ۹۴۲ھ/ ۱۵۳۵ء) کا ذکر آتا ہے جن کا تذکرۂ مشائخ ''سیر العارفین'' مشہور ہے ۔ مولانا جمالی نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعرگوئی کی ہے ۔ ان کی زبان فارسی آمیز ہے لیکن اردو زبان کے نقوش صاف دیکھے جا سکتے ہیں :

خوار شدم زار شدم لُٹ گیا   در رہِ عشقِ تو کمر ٹُٹا ہے
گر چہ ہمہ گفت رقیبِ کُتَن   اس کا کہا مت کرو یہ جھوٹا ہے
گہ نگفتہ کہ جمالی تو پتہ   تم کرو کیا اپنا کرم پھُٹا ہے

---

[1] بابر کا ایک اور شعر ایک قدیم فارسی رسالے کے خاتمے پر ملتا ہے جو اس شعر :

یلوح الخط فی قرطاس دھرا   و کاتبہ رمیم فی التراب

کا لفظی ترجمہ ہے :

لکھیا رہے سہنس برس ، جے تس راکھیے کو
لکھّن ہارا بابرا گل گل مٹی ہو

لیکن میرا خیال ہے کہ پہلا شعر بابر کا ہوگا اور اس کا ہندوی ترجمہ کسی اور نے کیا ہوگا ۔ اورینٹل کالج میگزین اگست ۱۹۳۱ء ، ص ۱۲۱ ۔

[2] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ء ۔

[3] تاریخ داؤدی : ص ۱۲۶ ، فارسی (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

[4] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۵۶ ۔

جانی کا ایک اور ریختہ[1] بھی اسی رنگ میں ہے جس میں اُردو الفاظ اور محاوروں کو فارسی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا گیا ہے :

آں پری رُخسار چوں شانہ بہ چوٹی می کند
جاں دراز عاشقاں را عمر چھوٹی می کند
چشم را قصّاب سازد غمزہ را خنجر کند
عشق بازاں را بعدالت بوٹی بوٹی می کند
چوں زند خنجر بہ جانم خوں ز جانم می چکد
ہمچو مرغِ نیم بسمل لوٹ پوٹی می کند
بر درت آیم رقیبے گوید در خانہ نیست
ایں چنیں بد بخت باید بات کھوٹی می کند
در رہِ عشقت جانی گشتہ چوں حیران و زار
عاقبت از مفلسی در کوں لنگوٹی می کند

اس فارسی غزل میں اُردو لفظوں کو اہتمام کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور یہ اس دور میں غزل کا نیا مروجہ رنگ ہے ۔

حکیم یوسفی نے ، جو سکندر لودھی کے عہد سے لے کر ہمایوں کے دور تک زندہ رہے ہیں ، ایک ”قصیدہ در لغاتِ ہندی“ لکھا جس میں مختلف اشیا اور دواؤں کے فارسی ناموں کے اُردو مترادفات قلم بند کیے ۔ یہ منظوم ریختہ ”خالق باری“ کے طرز پر ، طلبہ کے فائدے کے لیے لکھا گیا اور اس میں اردو مترادفات اس لیے دیے گئے تاکہ ان اشیا اور ادویہ کی تصویر طلبہ کے ذہن نشین کرائی جا سکے ۔ چند اشعار[2] یہ ہیں :

آنکھ چشم و ناک بینی ، بھوں ابرو ، ہونٹھ لب
دند دندان ، کارہ گردن ، گوڈہ زانو ، موںڈ سر
کھال پوست و ہڑ مغز و استخواں گویند ہاڈ
انگلی انگشت باشد ، انگوٹھ انگشت کر
ہست پیشانی متھہ ، سینہ چھاتی ، دست است ہتھ
مُوہ رو و چل رواں شو ، بیٹھ بنشیں ، دیکھ نگر

---

[1] بیاض : انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ، ۶۳۳/۲ ۔
[2] حفظ اللسان معروف بہ خالق باری : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۸ ، انجمن ترقی اردو دہلی ، ۱۹۴۴ء ۔

جیو جان ، چُوچی است پستان ، ریت آب پنی است
موئے مژگاں را پلک خواں و کلیجہ داں جگر
گوسپند آمد بھیڑ ، بز بکری و اونٹھ اُشتر است
بلد گاؤ و فیل ہاتھی ، گھوڑہ اسپ و گدہ خر
ریشم است ابریشم و کالہ سیہ ، اجلہ سپید
سُرمہ کاجل ، مرچ فلفل ، سعد موتھ و عود اگر
تھوڑہ اندک می شمر ، بسیار را می گو بہت
بد بُرہ می داں و چنگہ نیک اے نقد بشر

قدیم املا کو ، جو فارسی داں ہرات کا رہنے والا لکھ رہا ہے ، نظر انداز کرتے ہوئے وہ الفاظ ، جو ”قصیدہ در لغاتِ ہندی“ میں آئے ہیں ، آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں اور اسی طرح بولے جاتے ہیں ۔ تلفظ پر پنجابی لہجے کا اثر اس بات کی تصدیق کر رہا ہے کہ اردو زبان کی تشکیل میں ابتدا ہی سے اہلِ پنجاب نے کیا خدمات انجام دی ہیں ۔ اگر 'خالق باری' میں امیر خسرو نے پنجابی تلفظ کو اپنایا ہے اور انگور کا قافیہ کھجور باندھا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے ؟ یہی اُردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ تھا جس نے زبان میں داخل ہونے والے نئے الفاظ کو نیا لہجہ و تلفظ دیا ۔ حکیم یوسفی کے ان سات اشعار میں جو ہم نے مثال و نمونہ کے طور پر پیش کیے ہیں ، استعمال ہونے والے الفاظ مثلاً آنکھ ، ناک ، بھوں ، ہونٹ ، دند ، موںڈ ، کھال ، ہاڈ ، انگلی ، انگوٹھا ، متھا (ماتھا) ، چھاتی ، ہاتھ ، مُنہ ، چل ، بیٹھ ، دیکھ ، جیو ، چُوچی ، ریٹھ ، پلک ، کلیجہ ، بھیڑ ، بکری ، اونٹ ، بلد ، ہاتھی ، گھوڑا ، گدھا ، کالا ، اجلا ، کاجل ، مرچ ، موتھ ، اگر ، تھوڑا ، بہت ، بُرا ، چنگا وغیرہ الفاظ آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ اگر اس دور میں اردو زبان سارے معاشرے میں نہ پھیل چکی ہوتی اور اس کا رواج اتنا عام نہ ہوتا تو پھر اہلِ قلم کو فارسی الفاظ اردو زبان میں سمجھانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ؟

اسی طرح سلیم شاہ سوری کے عہدِ حکومت میں ، جب کہ ہمایوں اپنی کھوئی ہوئی سلطنت حاصل کرنے کے لیے مارا مارا پھر رہا تھا ، اجے چند بھٹناگر پسر دلی چند ، ساکن شہر سکندر آباد نے ۹۶۰ھ/۱۵۵۱ء میں ، خالق باری کی طرز پر ، ایک منظوم رسالہ[1] تصنیف کیا جس میں فارسی الفاظ کے اردو

---

[1] مخطوطہ' انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

مترادفات بیان کیے ۔ چوں کہ مخطوطے پر کتاب کا نام درج نہیں تھا اس لیے مولوی عبدالحق نے اس کا نام 'مثلِ خالق باری'[1] رکھا ۔ 'مثلِ خالق باری' کو ۹۰ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے ۔ جیسے مطبخ خانہ ، آب دار خانہ ، غزالہ خانہ ، فیل خانہ ، خیاط خانہ ، فراش خانہ وغیرہ اور ان الفاظ و محاورات کے ہندی مترادفات ، ہر عنوان کے تحت بیان کیے ہیں ، جو مخصوص موقع و محل پر استعمال میں آتے تھے ۔ 'مطبخ خانہ ' کے تحت یہ چند اشعار دیکھیے :

مطبخ ہندوی کہوں رسوئی　　پاتلی دیگ کفچہ ہے ڈوئی
دال تمام معروف بدانی　　چاول نام برنج بخوانی
خوب ماہی مچھلی جالہ[2]　　لحم گوشت در ہندوی جالہ[2]
روغن زرد جو گھی کہو　　شیر بنوش دودھ پی ہو
شکر شیرینی کھانڈ مٹھائی　　لبر خرخرہ ترش کھٹائی
نمک دار در ہندوی سلونا　　تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
مزہ سواد ، خوب ہے نیکا　　بدان بے نمک ہندوی پھیکا
اجیچند قسمت نے پاتا　　لے خرشتہ جھگڑا پاتا

"مثلِ خالق باری" میں جو الفاظ آئے ہیں وہ زیادہ تر اسما ہیں ۔ ضرورتِ شعری کے لیے کہیں کہیں افعال ، ضمائر ، صفات ، حروفِ ربط وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں ۔ ان میں سے بیشتر الفاظ وہ ہیں جو آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ مصنف نے ہر جگہ اختصار سے کام لیا ہے اور انھی الفاظ کو کتاب میں داخل کیا ہے جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ۔ "مثلِ خالق باری" میں ہمیں ایک دبے دبے لہجے اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً :

تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
کہہ نہ سکوں گفتم نتوانم
سہنگا بیچے گراں فروش
تنہا ماندن رہے اکیلا
زاغ سیہ ہے کوا کالا
پردہ پوش جو پردہ ڈھانکے
لاغر دبلا فربہ موٹا

۱- قدیم اردو ؛ ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۱۹۸—۲۰۷ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، کراچی ، ۱۹۶۱ء -
۲- جالہ = جان -

٦م ۱۱۰

اس لہجے کا احساس ہمیں نہ حکیم یوسفی کے "قصیدہ در لغاتِ ہندی" میں ہوتا ہے ، نہ امیر خسرو کی "خالق باری" میں ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ بہت سے الفاظ اردو کے ساتھ ایسے پیوست ہو گئے ہیں کہ مصنف اُن کو بھی "ہندوی" کہہ رہا ہے ، مثلاً :

لحم گوشت در ہندوی جان
کرتہ نام پیراہن جان
صف گستران بوریا بچھاؤ
نام سیاست سزا بکھان
تازیانہ چابک ہے جان

اِن مصرعوں میں گوشت ، کُرتہ ، بوریا ، سزا اور چابک فارسی لفظ ہیں جنھیں ہندوی لکھا گیا ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ فارسی لفظ زبان میں اس طرح رس بس گئے تھے کہ بہ ظاہر تمیز کرنا مشکل ہو گیا تھا کہ کون سا لفظ فارسی ہے اور کون سا ہندوی[1] ۔"

اجیچند[2] اطرافِ دہلی کا رہنے والا ہے ، اسی لیے وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی ۔ یہ وہی زبان ہے جسے امیر خسرو ، ابوالفضل اور شاہ باجن نے "زبانِ دہلوی" کے نام سے موسوم کیا ہے اور جسے اجیچند "ہندوی" کے نام سے موسوم کر رہا ہے ۔

اکبر اعظم (۱۵۵۶ء—۱۶۰۵ء) کے دور تک پہنچتے پہنچتے یہ زبان مضبوط بنیادوں پر قائم ہو جاتی ہے ۔ اکبر اس زبان سے بخوبی واقف تھا اور اپنی ہندو رانیوں سے اسی زبان میں گفتگو کرتا تھا ۔ ہندوی موسیقی سے اس کی گہری دلچسپی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ نئی تہذیب ، جس کی موسیقی ، زبان ، طرزِ لباس وغیرہ میں ہندوی اور عربی ایرانی کلچر مل کر ایک ہو گئے تھے ،

۱- قدیم اردو ؛ عبدالحق ، ص ۲۰۶ -
۲- مصنف نے سنہ تصنیف ، نام ، ولدیت اور وطن کے بارے میں جو شعر لکھے ہیں وہ یہ ہیں :
در سن نہصد شصت حسابے　　بتوفیق حق شد کتابے
اجیچند بھٹناگر بندا　　پسر دلیچند شعر کنندا
کرم بکرم فرماں داد　　ساکن شہر سکندر آباد
متصل دار الملک مقام　　حضرت دہلی نادر نام
مخطوطہ کتب خانہ' خاص انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

اکبر کے مزاج میں پوری طرح رس بس گئی تھی۔ 'آئینِ اکبری' (۱۰۰۲ھ/۱۵۹۳ء) کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر ایسے کلچر کو پروان چڑھانا چاہتا تھا جسے صحیح معنی میں ''تیسرا کلچر'' کہا جا سکے، جس میں ہندوی تہذیب عربی ایرانی تہذیب سے گھل مل کر ایک نئے سانچے میں ڈھل جائے اور جس میں ہندو اور مسلمان دونوں اپنائیت محسوس کر سکیں۔ یہی وہ کلچر ہے جسے آج بھی ہم مغل کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اسی تہذیبی مزاج کے زیرِ اثر اکبر پھلوں کے، لوگوں کے، چیزوں کے اور جانوروں کے ایسے نئے نام رکھتا جو عام طور پر اردو فارسی الفاظ کو ملا کر بنائے جاتے، یا پھر خالصتاً ہندوی نام ہوتے؛ مثلاً اکبر نے درباری لباس کا نام سرب گاتی، 'لنگی' کا نام پت کت، برقع کا چترگپت، مویاف کا کیس گھن، پشمینے کی ایک خاص قسم کا نام پرم گرم، جوتے کا نام چرن دھرن رکھا۔ ''اکبر کے دربار میں ہندوستان کے ہر صوبے کے آدمی موجود تھے۔ پنجاب، سندھ، گجرات، بعض حصہ دکن، بنگالہ، بہار اور ہندوستان اس کے قبضے میں تھے۔ مغل، ایرانی، تورانی، عرب، افغان اور ہندی اس کی ملازمت میں تھے۔ دفتر کی زبان فارسی تھی لیکن دربار میں خالی فارسی سے کام نہیں چل سکتا تھا۔ اس موقع پر ہمیں بغیر ایک عالمگیر ہندی زبان کے وجود کے ماننے کے چارہ نہیں ہے جس میں راجپوتانے کے راجا، کابل کے پٹھان، گجراتی، سندھی، بنگالی، دکنی اور ہندوستانی و پنجابی گفتگو کر سکیں۔ ابو الفضل کے بعض اشاروں سے پایا جاتا ہے کہ کوئی نہ کوئی ایسی زبان ضرور موجود ہے جسے وہ 'زبانِ روزگار'، 'زبانِ ہندی' 'زبانِ وقت' کے ناموں سے یاد کرتا[1]۔'' 'آئینِ اکبری' میں ابو الفضل نے اس زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں اور ان میں سے بیشتر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی اردو زبان کے ذخیرے میں شامل ہیں۔

فیضی کے بارے میں تاریخوں میں آیا ہے کہ وہ ''برج بھاکا'' سے اچھی طرح واقف تھا اور اکبر کے بیٹے دانیال نے یہ زبان اسی سے سیکھی تھی[2]۔

اکبر کے دورِ حکومت ہی میں صوبہ سرحد میں پیر روشان (م ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) کی مذہبی تحریک نے زور پکڑا۔ پیر روشان کی سب سے اہم تصنیف ''خیر البیان''[3]

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی؛ جلد دوم، ص ۱۵۔

[2] بزمِ تیموریہ: ص ۴۷، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۴۸ء۔

[3] خیر البیان: (مرتبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی)، مطبوعہ پشتو اکیڈمی ۱۹۶۷ء، پشاور یونیورسٹی، پشاور۔

ہے۔ اس میں بیک وقت چار زبانوں میں مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ پہلے عربی، فارسی میں اور اس کے بعد پشتو اردو میں۔ پیر روشان کو دسویں صدی ہجری کے صوبہ سرحد میں بیٹھ کر عربی فارسی پشتو کے ساتھ اس زبان میں اپنے الہامی خیالات پیش کرنے کی ضرورت اسی لیے محسوس ہوئی کہ اس زبان کے ذریعے وہ اپنے پیغام کو سارے برعظیم میں پھیلا اور پہنچا سکتے تھے۔ ''خیر البیان'' شمال میں اس دور کی نثر کا واحد نمونہ ہے جس سے زبان کے عام کینڈے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، اور اسی لیے تاریخی و لسانی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے:

> ''اے بایزید! لکھ وہ اکھر جسے سب جیب سہن جڑ تھیں۔ اس کارن سے نفع پاویں آدمیاں کچ کا۔ میں ناہیں چاہتا بن قرآن کے اکھر اے سبحان۔ اے بایزید! لکھنا اکھر کا تجھے ہے، دکھلاونا اور سکھلاونا مجھے ہے۔ لکھ میرے فرمان سہن، جیوں اکھر قرآن کے بھن کے بھن، لکھ اکھر اوپر تکنا کے جزم اور نشان، جیو اکھر پچھانں آدمیاں لکھ کوئی اکھر چار چار عیاں در حال سکھنے سے پڑھن آدمیاں۔''

اس اقتباس میں برعظیم پاک و ہند کی مختلف زبانوں کے اثرات دھوپ چھاؤں کی طرح نظر آ رہے ہیں اور سب مل کر ایک ایسی زبان کے خون میں جذب ہو رہے ہیں جس کے ذریعے دیس پردیس کے لوگ اپنے دل کی بات کہہ سکیں۔

اکبر کے دور کی شاعری کے ایسے نمونے ہمارے سامنے ضرور آ گئے ہیں جن کو دیکھ کر نہ صرف اس زبان کے بنتے ہوئے ادبی معیار کو سمجھا جا سکتا ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اب یہ زبان ادبی زبان بننے لگی ہے۔ اس دور کے ادبی نمونوں کے مطالعے سے یہ دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ایسی غزلیں اور اشعار لکھے جا رہے ہیں جن میں شعوری طور پر، اہتمام کے ساتھ، اردو کے الفاظ اور محاورے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ غزل کی پشت میں بحر، ردیف اور سارا مزاج فارسی ہے لیکن قافیے میں یا پھر قافیہ ردیف دونوں میں سارے الفاظ اردو کے ہیں۔ یہ رنگ سکندر لودی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور اکبر کے دور میں ایک عام مقبول رنگِ سخن بن جاتا ہے۔

(۲) جہاں اشعار میں مکالمے کا رنگ در آیا ہے وہاں روزمرہ کی عام زبان استعمال میں آ گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت

کی زبان ڈھل منجھ کر اتنی صاف ہوگئی تھی کہ اس میں اثر آفرینی کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی تھی -

بیرام سقہ بخاری ، جس کی اکبر بہت عزت کرتا تھا اور جو ترکی و فارسی کا صاحبِ دیوان شاعر تھا ، رواجِ زمانہ کے مطابق ریختہ میں بھی دادِ سخن دیتا ہے - بیرام سقہ بخاری کے ریختہ[1] میں بحر ، ہیئت اور مجموعی مزاج فارسی کا ہے لیکن ردیف و قافیہ اردو کا ہے - کہیں سارا مصرع اردو کا ہے اور کسی جگہ اردو الفاظ درمیان میں آ گئے ہیں :

باز بندو بہمہ قصد دلم دھرتی ہے
کوچہ نہیں چالو ازیں خستہ (کہ) کی کرتی ہے
چیں بر ابرو زدہ برہستہ کنارہ بہ میان
چل چل ایدل منگر تو چہ کنی او لڑتی ہے
ہات سہندی لایا دست فرو بردہ بہ خون
کہ بسے کشتہ ز دستان غمش مرتی ہے
چشمِ او طرفہ غزالیست کہ در باغِ جہان
ہمہ ریحان و گل و سنبلِ تر چرتی ہے
بتِ من سروِ سہی شرم ندارد ز قدت
خویشتن را بھہ رو ایں ہمہ او پرتی ہے
آنکہ مردم کش او دم بدم از خونِ جگر
قدحِ چشمِ مرا از غمِ خود بھرتی ہے
چپ کر لے دل شدہ مقا ز غمِ یار منال
گر جفا رفت بہ جانِ تو میاں کرتی ہے

ادبی سطح پر زبان کے استعمال کی ایک صورت یہ ہے اور دوسری صورت وہ ہے جو ہمیں "ملا" نوری کے شعر[2] میں ملتی ہے جس میں ایک مصرع خالص ٹکسالی فارسی زبان میں ہے اور دوسرا مصرع خالص با محاورہ اردو میں ہے :

ہر کس کہ خیانت کند البتہ بترسد
بے چارۂ نوری نہ کرے ہے نہ ڈرے ہے

'نہ کرے ہے نہ ڈرے ہے' کے محاورے نے اثر آفرینی کا ایسا جادو جگا دیا ہے

۱- مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۷۸ - ۷۹ -
۲- مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۹ع -

کہ مصرعے میں ضرب المثل بن جانے کی قوت پیدا ہو گئی ہے -

ایک اور صورت جس میں روزمرہ کی زبان زیادہ جم کر سامنے آتی ہے ، عشقی خاں عشقی (م ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع) کا فارسی قصیدہ "سرد و گرمِ زمانہ"[1] ہے جس میں اردو و ترکی اشعار بھی اس کے قلم سے نکل گئے ہیں - اس قصیدے میں عشقی ، جو اکبر کے دور میں میر بخشی کے عہدے پر فائز تھا ، یہ بتاتا ہے کہ جس شخص کی جاگیر بحال ہے اور اس کے پاس دولت موجود ہے ، ہر شخص اس کے آگے پیچھے پھرتا ہے - اور جس کے پاس یہ نہیں ہے تو ہر شخص اس سے آنکھیں چراتا ہے - خوشحال آدمی جب اپنے گھر جاتا ہے تو بیویاں آنکھیں بچھاتی ہیں اور دیدہ و دل فرشِ راہ کرتی ہیں - ترکی بیوی اسے ترکی میں دعائیں دیتی ہے ، تاجیک بیوی فارسی میں کلماتِ خیر کہتی ہے اور جب ہندوستانی بیوی سے آمنا سامنا ہوتا ہے تو وہ کہتی ہے :

زنِ ہندی ز یک طرف گوید   ہوں تری لونڈی تو مرا خوندگار
تم جو مجھ کوں پیار کرتے ہو   ہوں بھی کرتی ہوں تمھارہ پیار
اپنے کوٹھے پہ میں بچھاؤں پلنگ   اوس اوپر لیٹ جیو پاؤں پسار
بیچ لوں لیٹ لونڈیاں چوگرد   کھڑیاں آس پاس تم بچکار

لیکن بد حال مرد جب اپنے گھر جاتا ہے تو ہر بیوی پھٹ پھٹ کرتی ہے اور اس کی زندگی عذاب میں کر دیتی ہے - ایسے شخص سے ہندوستانی بیوی کہتی ہے :

زنِ ہندی ز یک طرف گوید   تیری ماں کولی تیرا باپ چمار
جھوٹا تجھ تھیں بہت منا مت بول   سچ لرا ہوں کہوں مرا مت مار
تجھ تھیں مجھ کوں نہ روٹی و پانی   تجھ تھیں مجھ کوں نہیں سواد و سنگار
اب نہ راہوں ترے خدا کی سوں   نکلوں گی تمھارے گھر تھیں باہر

یہ اشعار جو "زنِ ہندی" کے منہ سے کہلوائے گئے ہیں ، اس زمانے کی روزمرہ کی بات چیت کی زبان کو سامنے لاتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ عورتیں گھروں میں اسی زبان میں بات چیت کرتی تھیں - یہ زبان بہت صاف ہے - اس میں ایک لہجہ ہے اور لہجے میں اثر ہے - اس میں مختلف زبانوں کے الفاظ ملے جلے ہیں - مثلاً 'تھیں' گجراتی ہیں ، 'سوں' بمعنی 'میں' راجستھانی ہیں اور 'بچکار' پنجاب میں آج بھی بولا جاتا ہے - عشقی کے یہ اردو اشعار عہدِ اکبری

۱- اورینٹل کالج میگزین : لاہور ، اگست ۱۹۳۱ع ، ص ۱۲۲ — ۱۲۵ -

کی زبان و بیان کے قابلِ قدر نمونے ہیں ۔

شیرانی مرحوم[۱] نے ''جیسل تھار'' کی بیاض سے فیضی ، بیرم خان اور جالی وغیرہ کے ریختے بھی نقل کیے ہیں جن میں زبان و بیان کی وہی صورت ہے جو جیبی جالی ، بہرام سقہ بخاری کے ریختوں میں ملتی ہے ۔ کہیں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک مصرع اُردو میں اور کہیں آدھا فارسی میں اور آدھا اُردو میں ہے ۔ بحر فارسی ہے لیکن ردیف و قافیہ عام طور پر اُردو میں ہے ۔

نورالدین جہانگیر (۱۶۰۵ء—۱۶۲۷ء) ایک ہندو رانی کے بطن سے پیدا ہوا تھا اور وہ اپنی مادری زبان سے اچھی طرح واقف تھا ۔ ''تُوزکِ جہانگیری'' میں جس طرح جہانگیر نے اُردو زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں ، ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زبان جہانگیر کے مزاج میں رچی بسی تھی ۔ اکبر کی طرح جہانگیر کو بھی نئے نئے نام رکھنے کا شوق تھا اور یہ نام عام طور پر اُردو زبان میں ہوتے تھے ; مثلاً بخت جیت ، ہنسی بدن ، روپ سندر ، فوج سنگھار وغیرہ ہاتھیوں کے نام رکھے ۔ جس زبان کو جہانگیر ''ہندی'' کہتا ہے ، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اُردو کے نام سے جانتے ہیں ۔ ''تُوزک جہانگیری'' میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''بہ کالا پانی فرود آمدم کہ بزبانِ ہندی مراد آبِ سیاہ است ۔'' یا ایک اور جگہ لکھتا ہے کہ ''تا حال مقرہ دام کہ از دام ہائے مقرر است بزبانِ ہندی بھنور جال میگویند انداختہ بودم'' ۔ اسی طرح ''تُوزک'' کے فارسی اسلوبِ بیان پر ہندی محاوروں کی چھوٹ نظر آتی ہے اور یہی محاورے فارسی میں ترجمہ ہو کر اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں ۔ سینکڑوں کی تعداد میں اُردو الفاظ ''تُوزک'' میں بکھرے پڑے ہیں ; چنبہ ، تالاب ، گھوڑی ، سنگھاسن ، بل ، تھانہ ، ہونا ، پکا ، کٹوری ، کھچڑی ، باجرہ ، باڑی ، چوکیدار ، ٹیکہ ، گوٹ ، کنارہ ، چبوترہ ، گولی ، اودبلاؤ ، مگرمچھ ، ڈاک چوکی ، جھروکہ ، ساون ، کٹہرہ ، کوئل ، پربل ، وغیرہ ان کی صرف چند مثالیں ہیں ۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں یہ زبان فارسی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان بن گئی تھی ۔ لیکن شمال میں ، فارسی کے اقتدار کے باعث اُسے وہ درجہ حاصل نہیں تھا جو گجرات و دکن میں اُسے میسر تھا ۔ وہاں اُردو کو ، جو گجری اور دکنی کے نام سے پکاری جاتی تھی ، نہ صرف سرکار دربار کی سرپرستی حاصل تھی بلکہ ادب کی باقاعدہ روایت بن سنور کر پھیل رہی تھی ۔

۱۔ مقالات شیرانی : جلد دوم ، ص ۸۳—۸۵ ۔

اسی لیے ادبی سطح پر اس دور میں جتنے نمونے ملتے ہیں وہ گجرات و دکن سے تعلق رکھتے ہیں ۔

جہانگیر کے آخری دور میں کوکب ولد قمر خان نے (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) میں ''مجمع المضامین'' کے نام سے ایک بیاض مرتب کی ۔ یہ ''مجمع'' جہانگیر کے نام معنون ہے ۔ ''مجمع المضامین'' ، جو جہانگیر کی نظر سے بھی گزرا تھا ، کوکب نے کئی حصوں میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلے حصے میں سو مختلف شعرا کی مثنویات اور دواوین سے منتخب اشعار دیے گئے ہیں ۔ دوسرے حصے میں اکبری و جہانگیری عہد کے خوانین اور امرا کے اشعار دیے گئے ہیں ۔ اس کے بعد فردیات ، رباعیات ، قصائد ، قطعات ، ہجو و ہزل آئے ہیں ۔ اس کے بعد وہ اشعار دیے گئے ہیں جو کوکب نے بزبانِ ہندی لکھے ہیں ۔ آخر میں نثر کا حصہ ہے جس میں سیاحتِ دکن کے چشم دید حالات قلمبند کیے گئے ہیں ۔ اس حصے کا نام ''سیر کوکب'' رکھا ہے ۔ خود مصنّف نے لکھا ہے کہ ''و بعدہ اشعاریست کہ مؤلفِ این کتاب بہ زبان ہندی گفتہ و بعد اشعار فارسی و ہندی پارۂ نثر است کہ در حالت تفرید و تجرید سیر بلاد روئے دادہ . . .[۱]''

اسی دور میں شاہ محمد صالح نسبتی تھانیسری کا نام آتا ہے جو عہد جہانگیر کے فارسی کے مشہور شاعر تھے ۔ فارسی میں نسبتی اور ہندی میں نسبتی تخلص کرتے تھے ۔ فقیر منش الصان تھے ۔ صائب ہندوستان آیا تو ان کے ہاں مہمان رہا ۔ ہندی کلام ناپید ہے لیکن تذکروں میں لکھا ہے کہ ''در زبان ہندی بھاکا کبت و دوھرہ موزون می نمود[۲] ۔''

اس دور کی ساری کسر ایک ایسی تصنیف سے پوری ہو جاتی ہے جس میں بلند شاعرانہ سطح بھی ہے اور جس سے اس دور کے زبان و بیان کی پوری تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے ۔ یہ شمالی ہند میں اس دور کی سب سے اہم ، نمائندہ اور قابلِ قدر تصنیف ''بکٹ کہانی'' ہے جس کے مصنّف محمد افضل ، افضل پانی پتی (م ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) ہیں ۔ افضل پانی پتی نہ صرف فارسی و اُردو کے بلند پایہ شاعر تھے بلکہ فارسی نثر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے ۔ معلمی ان کا پیشہ تھا ۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک نو عمر ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے ۔ عشق نے جنون کی حالت اختیار کی ۔ زہد و تقویٰ چھوڑ کر گھربار کو خیرباد کہا اور دیوانہ وار

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۶۱—۶۶ ۔
۲۔ تذکرۂ روز روشن : ص ۶۹۲ ، مطبع شاہ جہانی ، بھوپال ۔

پھرنے لگے ۔ بدنامی کے ڈر سے عزیزوں نے لڑکی کو متھرا بھیج دیا تو یہ بھی متھرا چلے گئے ۔ ایک دن وہ انھیں راستے میں نظر آئی ۔ بے چین ہو گئے ۔ اسے روک کر بات کرنی چاہی تو اس نے کہا کہ اس سفید داڑھی کے ساتھ تمھیں شرم نہیں آتی ؟ افضل نے داڑھی منڈوا لی ، زنار پہنا ، گوپال نام رکھا اور ایک مندر کے پجاری کا چیلا بن کر دن رات پوجا پاٹ میں مصروف ہو گیا ۔ دن رات گرو کی خدمت میں لگا رہتا ۔ سارے برہمنی علوم سیکھے اور جب گرو کا انتقال ہوا تو گوپال نے اس کی جگہ لے لی ۔ اس مندر کا دستور تھا کہ سال میں ایک مرتبہ عورتیں زیارت کو آتی تھیں ۔ اس موقع پر افضل نے "اسے" بھی دیکھا ۔ رواج کے مطابق وہ قدم بوسی کے لیے جھکی ۔ افضل نے ہاتھ تھام لیا ، آنکھوں سے ملا اور پوچھا "کیا مجھے پہچانتی ہے ؟" اس نے دیکھا تو چہرہ گلابی ہو گیا اور اپنا ہاتھ افضل کے ہاتھ میں دے دیا ۔

افضل کی شخصیت اور شاعری پر اس عشق کا گہرا اثر پڑا ۔ اُن کی فارسی شاعری میں جو دل ربائی اور وجود کو جلا دینے والی ہلکی ہلکی آنچ کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے ۔ عشق کی یہی آگ ، فراق کی تڑپا دینے والی یہی کیفیت ، ہجر کا یہی اضطراب اور بے کلی افضل کی "بکٹ کہانی" میں رچ بس کر اثر آفرینی کا جادو جگاتی ہے ۔

افضل نے "بکٹ کہانی" "بارہ ماسہ" کی روایت میں لکھی ہے ۔ "بارہ ماسہ" خالص ہندوی چیز ہے ۔ سنسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی ۔ یہ خیال[1] کہ بارہ ماسہ "رت ورنن" کی ایک رو بہ تنزل ہیئت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ "رت ورنن" میں چار رُتوں کا بیان ہوتا ہے اور اس کے برخلاف "بارہ ماسہ" میں ہر مہینے کا ۔ پنجابی ، ہریانی ، برج ، اودھی اور اردو میں اس کی روایت ملتی ہے ۔ "گرو گرنتھ صاحب" میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں ۔ "بارہ ماسہ" کی ایک قدیم طرز خواجہ مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں ملتی ہے جو مروجہ حال بارہ ماسہ کی اصل مانی جا سکتی ہے اور جسے وہ "غزلیاتِ شہوریہ" کے نام سے یاد کرتے ہیں ۔ بارہ فارسی مہینوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں جو مختلف وزن اور ردیف و قافیہ میں ہیں ۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں ، مطلع میں التزاماً بارہ ماسے کی

---

[1] قدیم اردو : جلد اول ، مرتبہ مسعود حسین خان ، ص ۲۸۵ ۔ عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد ، ۱۹۶۵ع ۔

طرح مہینے کا نام آتا ہے[1] ۔ اب ایسے میں یا تو مسعود سعد سلمان نے بارہ ماسہ[2] کی روایت کو اپنا کر "غزلیاتِ شہوریہ" کا نام دیا یا پھر وہ خود اس کے موجد ہیں ۔ اس سے اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ بارہ ماسہ بہت قدیم عوامی صنف ہے ۔ افضل نے اسی عوامی صنف میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں ۔

"بکٹ کہانی" میں افضل نے بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق ، ایک عورت کی زبانی ہے ، جس کا پیا پردیس میں ہے ، ہجر و فراق کی گوناگوں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے ۔ ہجر کی ایک ایک گھڑی سو سو مہینے کے برابر ہے ۔ بدلتے مہینے اور موسم اس کے درد و غم میں اضافہ کرتے ہیں ۔ وہ چاند تاروں کو دیکھتی ہے ، اُمڈتے اُلجھتے بادلوں پر نظر ڈالتی ہے ، دیوالی اور ہولی میں وہ دوسروں کو رنگ رلیاں کرتے دیکھتی ہے تو برہ کی آگ اور بھڑک اٹھتی ہے ۔ ایک ایک مہینہ وہ تصویرِ انتظار بن کر گن گن کر کاٹتی ہے اور جب بارہ مہینے گزر جاتے ہیں تو اس کا پیا واپس آ جاتا ہے اور ہجر ، وصال سے بدل جاتا ہے ۔ یہ ہیئت بارہ ماسوں کی عام ہیئت ہے ۔ افضل کی 'بکٹ کہانی' بھی اسی انداز سے شروع ہوتی ہے ۔ ہجر میں تڑپتی ایک عورت اپنی سکھیوں سے مخاطب ہو کر اپنی داستانِ دل یوں بیان کرتی ہے :

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی بِدھی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو بھوک دن نا نیند راتا بِرہ کے درد سوں سینہ پراتا
ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے
بکٹ مشکل اپٹ مشکل کہانی دِوانی کی سنو سکھیو ، کہانی

یوں قصے کی ابتدا ہوتی ہے اور ہر مہینے میں موسم کی تبدیلی کے ساتھ فراق کے جذبات و احساسات کو دلپذیر انداز میں پیش کیا گیا ہے ۔ پہلا مہینہ ساون

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی ; جلد دوم ، ص ۲۸۹ — ۲۹۲ ۔

[2] انگریزی ادب میں بھی نظم کی ایک قسم ملتی ہے جسے "شیپ ہرڈ کیلنڈر" (Shepherd's Calender) کہا جاتا ہے ۔ اسپینسر نے ۱۵۷۹ع میں ایک ایسی ہی نظم ورجل اور تھیو کرائٹس کی پیروی میں لکھی تھی جس میں سال کے ہر مہینے کے حساب سے بارہ مختصر نظمیں تھیں ۔ ہر نظم کی بحر الگ تھی ۔ اس میں سوائے پہلی اور آخری نظم کے ، گڈریے آپس میں بات چیت کرتے دکھائے گئے ہیں ۔ (ج ۔ ج)

ہے ۔ کالی گھٹائیں چاروں اور چھائی ہیں اور یہاں برہ کی فوج نے چڑھائی کی ہے:

ارے جب کوک کوئل نے سنائی   تمامی تن بدن میں آگ لگائی
اندھیری رات جگنو جگمگاتا   اری جلتی کے اوپر پھوس لانا

ساون برسا تو چاروں طرف جل تھل ہو گیا ۔ سارا عالم تو سرسبز ہو گیا لیکن نہالِ وصل اسی طرح سوکھا رہا ۔ یہ ساون کا مہینہ بھی اسی تڑپ میں گزر گیا ۔ "چلا ساون مگر ساجن نہ آئے" اور جب بھادوں آیا تو اس کی حالت یہ ہو گئی کہ:

گھٹا غم کی امڈ چھاتی سوں آئی   اری دو نین نے برکھا لگائی

کنوار آتا ہے تو فراق کی آگ اور بے چین کر دیتی ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرے:

کہو کیسے جیوں ہو باج ناری   جنھوں روت گئی ہے عمر ساری
لکھوں پتیاں ارے اے کاگ لے جا   سلونے ، ساتورے سندر پیا پا
کلیجہ کاڑ کر تجھ کو دکھاؤں   ترے دو پنکھ پر بلہار جاؤں
ارے یہ کاگ پاپی تک نہ مانے   مرم دل دردمندوں کا نہ جانے

لیکن آس باقی ہے:

کہ شاید جا کہے کوئی سجن کوں   سنے اور آن کر ، دیکھے ہمن کوں

کاتک کا مہینہ آتا ہے تو بے قراری اور بڑھ جاتی ہے:

گئی برسات رُت ، نکھرا فلک سب   نہیں داہم کہ ساجن گور پھریں کب
پیا بِن ایکلی کیسے رہوں ری   ستم اوپر ستم کیسے سہوں ری

اگھن کا مہینہ آتا ہے تو بے چینی اور بڑھ جاتی ہے ۔ "اٹھوں بیٹھوں چڑھوں بر بام بردم" ۔ نصیحت دل کو جھلی کر دیتی ہے اور وہ کہہ اٹھتی ہے:

نصیحت کر مجھے کاہے جلاؤ   کرو کچھ فکر پیارے سوں ملاؤ

پوس کا مہینہ اور ستم ڈھاتا ہے ۔ وہ دوسروں کو اپنے اپنے پیا کے ساتھ دیکھتی ہے تو درد و غم و بے قراری اور بڑھ جاتی ہے ۔ احساسِ تنہائی سانپ بچھو بن کر کاٹنے لگتا ہے:

کریں عشرت پیا سنگ ناریاں سب
میں ہی کالیوں اکیلی ہائے یا رب
ابھی مُلّاں مِرا ٹک حال دیکھو
پیارے کے مِلن کی فال دیکھو

لکھو تعویذ یہ آوے ہمارا
وگرنہ جائے ہے جیوڑا ہمارا
ارے سیانو ، تمہیں ٹونا پڑھو رے
پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ اگن میری بجھاوے
اری سکھیو کہاں لگ دکھ کہوں رے
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے
کہ ٹک ہو جا ، دوانی کو صبر دے
چلا پوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ
نہ سوئی سیج پر دلدار کے ساتھ

ماگھ آتا ہے تو آنسوؤں کے تار بندھ جاتے ہیں ۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد نشتر بن جاتی ہے:

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد   نہیں تو نے کیا مجکوں کبھی شاد
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجیے   اپنا دکھڑا غریبوں کو نہ دیجیے
گیا سب جوبنا ہیہات ہیہات   نہ پوچھی یک ذرا لک آنے کے بات
جہاں ساجن بسے اس دیس جاؤں   ارے یہ آگ تن من کی بجھاؤں
اگر غم ہے تمہیں میری اگن کا   کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

پھاگن آتا ہے ۔ وہ برہ کی حالت کا احوال بیان کرتی ہے ۔ چیت آتا ہے ، بیساکھ آتا ہے ، جیٹھ آتا ہے اور پھر بارھواں مہینہ اساڑھ کا آ جاتا ہے ۔ اس کی دعا قبول ہو جاتی ہے اور وہ کیا دیکھتی ہے کہ اس کی سہیلیاں منگل گا رہی ہیں ۔ گھر بار آنگن میں روشنی ہی روشنی ہے کہ اتنے میں آنکھ کھل جاتی ہے:

یکایک آنکھ میری کھل گئی رے   نہ دیکھا کچھ ارے حیران ہوئی رے

اس نے سکھیوں سے اپنا خواب سنایا اور پھر اس کی تعبیر یہ نکلی کہ:

چہ می بینم نکلتا آوتا ہے   بہ حسنش ماہ را شرماوتا ہے
کیا ہے ان لباسِ زعفرانی   ہوئی ہوں دیکھ کر اس کو دِوانی
اری میں دوڑ کر پاؤں پڑی جائے   پیا نے کر پکڑ ، لینی گلے لائے

طویل ہجر کے بعد وصال میسر آتا ہے ۔ عشق پر نازاں اپنی سکھیوں سے یوں

مخاطب ہوتی ہے :

اری اے بوالہوس ! یو عشق بازی　　نہ جانو چوپڑ و شطرنج بازی
اری آسان نہ جانو عشق کرنا　　کہ اس آگ میں ہرگز نہ پڑنا
ہماری بات کو ہانسی نہ جانو　　محبت خانۂ ماسی نہ جانو
ارے یہ عشق کا پھندا بکٹ ہے　　لپٹ مشکل لپٹ مشکل لپٹ ہے

'بکٹ کہانی' ایک طویل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے ۔ عام بول چال کی زبان میں ہجر و وصال کی داستان اس طور پر سنائی گئی ہے کہ ایک رنگا رنگ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ پوری نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں میں ہوتی ہے ۔ لہجہ ، آہنگ اور ترنم میں ایک ایسا میٹھا پن ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتا ہے ۔ وفا کی گرمی ، احساس کو جگانے والا انداز ، دل کو مٹھی میں لے لینے والی کیفیت اور عشق و وفا کے مشرقی تصورات کا گہرا شعور اس طویل نظم کو اس دور کی اردو شاعری کا ایک شاہکار بنا دیتا ہے ۔ ہجر و فراق ایک کیفیت ہے لیکن اس کیفیت کے ہزار رنگ ہیں ۔ موسم بدلتے ہیں تو کیفیت کا رنگ بھی بدل جاتا ہے ۔ افضل نے ان مختلف رنگوں کو ایک ایسی ہم آہنگی کے ساتھ ابھارا ہے کہ شعریت بھی باقی رہتی ہے اور ہجر کی داستان میں تنوع بھی پیدا ہو جاتا ہے ۔

وہ زبان جو 'بکٹ کہانی' میں استعمال ہوئی ہے ، دکنی اردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ ، زیادہ صاف اور منجھی ہوئی ہے ۔ اس کا مقابلہ غواصی کی مثنوی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' (۱۰۳۵ھ؍۱۶۲۵ء) یا مقیمی کی "چندر بدن و مہیار'' سے کیجیے تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ شمال کی زبان ، جو ہمیں ''بکٹ کہانی'' میں نظر آتی ہے ، یہاں کی مختلف بولیوں اور فارسی کے اثر سے اب ہمہ رنگی اثرات کے دائرے سے نکل کر جدید ترقی یافتہ شکل اختیار کر چکی ہے ۔ زبان و بیان کی یہی وہ شکل ہے جو ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ ''بکٹ کہانی'' میں فارسی افعال و ضمائر کو بے تکلفی سے استعمال کیا گیا ہے ۔ نظم میں جگہ جگہ فارسی اشعار بے تکلفی سے آتے چلے جاتے ہیں ۔ کہیں ایک مصرع اردو میں ہے اور ایک فارسی میں ، کہیں آدھا مصرع فارسی میں ہے اور آدھا اردو میں ۔ یہ وہی شکل ہے جو امیر خسرو کے ہاں نظر آتی ہے لیکن بکٹ کہانی میں اردو نے غالب رنگ اختیار کر لیا ہے ۔

'بکٹ کہانی' میں کل ۳۲۵ اشعار ہیں ۔ ان میں فارسی اشعار کی تعداد ۳۱ ہے ۔ ایسے اشعار جن میں ایک مصرع فارسی کا ہے اور ایک اردو کا ، بیس ہیں ۔ ایسے اشعار جن کے ایک مصرع میں آدھی فارسی اور آدھی اردو ہے ، بیس ہیں ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں فارسی اشعار آتے ہیں وہاں روانی اور بہاؤ کا زیادہ احساس ہوتا ہے ، حالانکہ اردو و فارسی اشعار کی بحر ایک ہے ۔ فارسی اشعار بھی نظم کا جزو بن کر آتے ہیں اور اثر و تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں ۔ ان کے مقابلے میں اردو اشعار میں اتنی روانی ، برجستگی اور بے ساختگی کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی روایت ، اردو کے مقابلے میں ، زیادہ جاندار اور پرانی ہے ۔ صدیوں کے مسلسل استعمال نے اس میں ایک ایسی رچاوٹ پیدا کر دی ہے جس کی طرف اردو اب بڑھ رہی ہے ۔

چونکہ 'بکٹ کہانی' سے اس دور کی زبان و بیان کی ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس کا لسانی مطالعہ بھی کر لیا جائے :

(۱) بکٹ کہانی میں اکثر لام کو رائے مہملہ سے بدل دیا گیا ہے جیسے جرنا (جلنا) ، جارا (جالا یعنی جلایا) ، کاری (کالی) ، بادر (بادل) ، دواری (دیوالی) ، ہوری (ہولی) ، بجری (بجلی) ، پھور (پھول) ، مارا (مالا) ، سانورا (سانولا) ، ڈارنا (ڈالنا)[1]۔

(۲) عربی فارسی الفاظ میں 'ز' اور 'ذ' کو 'ج' سے اور 'غ' کو 'گ' سے بدل دیا گیا ہے ۔ جیسے لرجا (لرزا) ، داگ (داغ)[2]۔

(۳) ضمائر میں ہمیں ، کیں ، تو ، تجھ ، تہاری ، تم ، تمن ، تمری ، تمہے ، میں ، مجھ ، ہم اور ہمن وغیرہ ملتے ہیں[3]۔

(۴) حروفِ جار و استفہام میں ستی (سے) ، منیں (میں) ، کہوں (کہیں) ، لیں (نے) ، تک (تک) ، پا (پاس) ، نال (ساتھ) ، کاسے (کس لیے) ، اونتی (وہیں) ملتے ہیں[4]۔

(۵) افعال کی صورت یہ ہے : ہمن چلت ہیں (ہم چلتے ہیں) ، لوہاں چلت ہیں (لونیں چلتی ہیں) ، آوتا ہے (آتا ہے) ، شرماوتا ہے (شرماتا

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۰۱—۱۰۳ ۔
۲۔ قدیم اردو : جلد اول ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان ص ۳۹۹ — ۴۰۰ ۔
۳ ، ۴۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۰۱ — ۱۰۳ ۔

ہے) ، گاوتی ہے (گاتی ہے) ، آوتی ہیں (آتی ہیں) ، میں کروں تھی (میں کرتی تھی) ، لاگا (لگا) ، بجا مارو نگارا (نقارہ بجا دو) ، کاھے (گرہے) ، لوکا کر (چھپا کر) ، میں ڈرتی پڑوں تھی (میں پڑی ڈرتی تھی) ، لا او (لاؤ) ، جلا او (جلاؤ) ، چھاڈو (چھوڑو) ، آرو (آؤ)[1] ۔

(۶) اسما کی صورت یہ ہے : کاگت (کاغذ) ، دھواہن (دھونی) ، بیکھہ (لباس) ، پھورن (پھنوار) ، باٹ (راستہ) ، بیاکل (بیکل) ، مرم (راز) ، بہمن (برہمن) ، ناد (بانسری) ، دلداوری (دلداری) ، سوھیلا (سہل) ، سونہہ (سوگند) ، تقسل (تقسل) ، عہد (عہد) ، عشیر (عشیر) ، کنشرم (کشترم)[2] ۔

(۷) جمع کا طریقہ یہ ہے : کہیں "ان" لگا کر فارسی طریقے سے جمع بنائی گئی ہے لیکن عام طور پر "وں" لگا کر ہی بنائی گئی ہے ۔ برج بھاشا کے طریقے سے "ن" لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے جیسے پگ کی جمع پگن[3] ۔

(۸) حروف کی بعض قدیم شکلیں بھی ملتی ہیں جیسے سوں ، سیں ، سیتی ، کوں ، اچھوں ، کیت (کہاں) ، موں (میں) ، کتھولو (کب تک) ، کاں لگ (کب لک) وغیرہ[3] ۔

'بکٹ کہانی' کے زبان و بیان میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ یہاں مختلف بولیوں کے اثرات نے مل جل کر اب اپنی ایک شکل بنا لی ہے ۔ یہ شکل دکنی اردو کے معیاری ادبی روپ سے زیادہ خوبصورت اور 'پُرکشش' ہے ۔ فارسی ، عربی اور ترکی زبانوں کے اثرات بھی ایک جان ہو کر زبان کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ اگلے دور میں جب اورنگ زیب عالمگیر (م ۔ ۱۷۰۷ء) کی فتوحات دکن کے ساتھ شمال اور جنوب مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو دکن کی ادبی روایت زبان کے اسی معیار کو قبول کرکے پہلی بار ولی کی شاعری میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے ۔

شاہجہان (۱۰۳۷ھ–۱۰۶۸ھ/۱۶۲۷ء–۱۶۵۷ء) کے زمانے میں اس زبان کے رواج کی جڑیں معاشرے میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ شاہی ملازمتوں کے لیے

---

۱ ، ۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۰۱–۱۰۳ ۔

۳ ، ۴۔ قدیم اردو : مرتبہ مسعود حسین خاں ، جلد اول ، ص ۳۹۹–۴۰۰ ۔

اس زبان سے واقف ہونا ضروری قرار دیا جاتا ہے ۔ یہ حکمِ شاہی اس بات کی دلیل ہے کہ اردو زبان سے واقف ہوئے بغیر ، صرف فارسی کے سہارے ، حکومت کا انتظام ممکن نہیں تھا ۔ شاہجہان اس زبان سے نہ صرف واقف تھا بلکہ اس میں گفتگو بھی کر سکتا تھا ۔ 'شاہجہان نامہ' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ : "بیشتر فارسی در کمال فصاحت و بلاغت تکلم میفرمایند و بعضے ہندوستانی زبانان کہ فارسی ندانند ، بہ ہندوستانی[1] ۔" 'رقعات عالمگیری' سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہان حسبِ ضرورت اس زبان میں خط و کتابت بھی کرتا تھا ۔ شمس اللہ قادری نے لکھا ہے کہ "جس زمانے میں شجاع اور اورنگ زیب برسرِ پیکار تھے تو شاہجہان نے ایک 'رقعہ' شجاع کو لکھا ۔ یہ 'رقعہ' کسی طرح اورنگ زیب کو مل گیا اور اس کی بنیاد پر اورنگ زیب نے بادشاہ کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا جس میں لکھا تھا کہ "آں فرمانِ عالی کہ در زبانِ ہندی از دستخطِ خاص رقمے فرمودہ شاہد ایں مقال است[2] ۔"

شاہجہان نے منجّموں کو حکم دیا کہ وہ نئی زیج "زیجِ شاہجہانی" تیار کریں ۔ جب زیج تیار ہوئی تو بادشاہ نے حکم دیا کہ یونانی و ہندوستانی منجّم مل کر ہندوستانی زبان میں اس کا ترجمہ کریں ۔ عبدالحمید کے الفاظ یہ ہیں : "بحکمِ اقدس انجم شناسانِ ہندوستان باستصواب اختر شمارانِ یونان بہ ہندوستانی زبان ترجمہ کردند[3] ۔" شاہجہان کے دور کا ایک اور اہم واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنا دارالحکومت آگرہ سے دہلی لے آتا ہے ۔ آگرہ برج بھاشا کا علاقہ تھا اور متھرا و گوالیار اس کے اہم مراکز تھے ۔ سکندر لودھی کے زمانے سے شاہجہان کے دورِ حکومت تک آگرہ حکومت کا مرکز تھا اور برج بھاشا کے اثرات ، جو اس دور میں بھی ادب اور سنگیت کی زبان تھی ، شمال کی زبان پر گہرے تھے ۔ دارالحکومت کے دہلی آنے کے بعد کھڑی بولی کے بھاگ پھر گئے اور اس نے رفتہ رفتہ برج بھاشا کے اثر و نفوذ کو بہت کم مدت میں نکال باہر کیا ۔ شاہجہان کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ "ہندوستانی" زبان نے اس دور میں خاص اہمیت و حیثیت حاصل کر لی ہے اور اس کا رواج ، عمل دخل اور اثر و نفوذ اتنا بڑھ گیا ہے کہ یہ تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے ۔ اس کا احساس

۱۔ شاہجہان نامہ : جلد اول ، ص ۱۳۲ ۔

۲۔ اردوئے قدیم : ص ۱۱۲ ، مطبوعہ نولکشور ، ۱۹۳۰ء ۔

۳۔ شاہجہان نامہ : جلد اول ، ص ۲۴۸ ۔

بادشاہ ، حکام ، عمال ، امرا اور طبقۂ خواص کو بھی ہے ۔ شاہجہان کے دور میں اردو زبان کی ایک معیاری شکل بن گئی تھی اور اہلِ علم ، فارسی کے اقتدار کے باوجود ، اس میں بھی اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہے تھے ۔ سیف خان (۱۰۹۵ھ/۱۶۸۳ء) ، تربیت خان بخشی کا بیٹا ، اپنے زمانے کا خوش گو فارسی شاعر تھا ۔ 'صبح گلشن' میں لکھا ہے کہ "در موسیقی و مقاماتِ ہندی مہارتِ تامہ داشت ، رسالۂ راگ درپن و رقصِ ہندی بکمال تحقیق نگاشت[1] ۔"

شاہجہان کے دور میں ہمیں کوئی "بکٹ کہانی" جیسا ادب پارہ نہیں ملتا ۔ البتہ دو ایک غزلیں ایسی ضرور مل جاتی ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کی زبان کے رنگ روپ اور اوسعت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ منشی ولی رام ولی کی غزل[2] ، جو عربی ، فارسی اور ہندی میں شعر کہتے تھے ، اس دور کی زبان پر کسی حد تک روشنی ضرور ڈالتی ہے :

چہ دل داری درین دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دل بندی درین عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے
جو ہنگامِ اجل آید بکارت کَکھ نہ لکھ آید
بچھائی کاہ کی تیری وہی تیرا بچھانا ہے
قبا و چیرۂ رنگیں ہمہ از تن تو بکشایند
دہنگے کفن کی چادر جو تیرا خاص بانا ہے
ہزاراں کھانا گر داری 'پر از حلوا 'پلا رنگیں
دیویں دو مشت اردادا جو تیرا خاص کھانا ہے
بہ مادر پدر فرزنداں برادرہا کہ می نازی
وہی تجھ کو جلائیں گے جتاں پر بہت لبھانا ہے
تو مہمان آمدی این جا شدی خود خانۂ خاوند
تو اپنے آپ کو بھولا کسی کو نا پچھانا ہے
شرابِ سرخ می نوشی ، اجل کر دی فراموشی
مرن کو دور مت سمجھو عجب یہ تنگ پیالا ہے

---

[1] ۱۔ تذکرہ صبح گلشن : ص ۲۱۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال ۔
[2] ۲۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۰۶ — ۳۰۷ ۔

طبیب دیدار بیمارم کہ روز اول شفاعتہا
بسارو مت ولی را ما کہ آخر رام راتا ہے

شاہجہان کے عہد میں پنڈت چندربھان برہمن (۹۸۲ھ — ۱۰۷۳ھ/۱۵۷۴ء — ۱۶۶۲ء) کا ذکر ملتا ہے ۔ برہمن شاہجہان کے دورِ حکومت میں پہلے دارا شکوہ کے میر منشی رہے اور سعد اللہ خان (م ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء) کی وفات کے بعد وزارت کے عہدے پر فائز ہوئے اور "رائے رایاں" کے خطاب سے نوازے گئے ۔ برہمن بہ سلسلۂ ملازمت ایک عرصے تک لاہور میں بھی مقیم رہے ۔ ان کی غزل کی زبان اور لہجے کے سبھاؤ میں نہ صرف فارسی غزل کی رچاوٹ ملتی ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اتنی قوتِ اظہار پیدا ہو گئی ہے کہ احساسات و جذبات کو تیکھے پن کے ساتھ بیان کیا جا سکے ۔ اب قوتِ اظہار نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں ۔ واضح رہے کہ برہمن کی یہ غزل[1] ولی دکنی کی شاعری سے بہت پہلے کی ہے :

خدا نے کس شہر اندر ہمن کو لائے ڈالا ہے
نہ دلبر ہے نہ ساقی ہے نہ شیشہ ہے نہ پیالا ہے
پیا کے ناؤں کی سمرن کیا چاہوں کروں کس سیں
نہ تسبی ہے نہ سمرن ہے نہ کنٹھی ہے نہ مالا ہے
خوباں کے باغ میں رونق ہووے تو کس طرح یاراں
نہ دونا ہے نہ مروا ہے نہ سوسن ہے نہ لالا ہے
پیا کے ناؤں عاشق کوں قتل . . . یا عجب دیکھیے
نہ برچھی ہے نہ کرچھے ہے نہ خنجر ہے نہ بھالا ہے
برہمن واسطے اشنان کے پھرتا ہے بگیا سیں
نہ گنگا ہے نہ جمنا ہے نہ ندی ہے نہ نالا ہے

ان صفحات میں ہم نے بابر سے شاہجہان کے دور تک اردو زبان کے رواج ، ارتقا ، وسعت اور ادبی نمونوں کا جائزہ لیا ہے ۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ نالادری کے باوجود یہ زبان اب فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے ۔ شاہ و رعیت کے درمیان یہی زبان وسیلۂ اظہار ہے ۔ ہندوستانی لشکر ، جو اردو کہلاتے تھے اور جن میں ہر علاقے کے لوگ موجود تھے ، ایک دوسرے سے اسی زبان میں گفتگو کر رہے ہیں ۔ مختلف زبانوں کے مزاج ، الفاظ اور لہجوں کو سلیقے کے ساتھ جذب و ہم آہنگ کر کے ایک وحدت بنا دینے کی صلاحیت کی وجہ سے

---

[1] بیاضِ قدیم : انجمن ترقیِ اردو پاکستان ، کراچی ۔

بعد میں یہ زبان خود "اردو" کہلائی جانے لگتی ہے ۔ یہ سب زبانوں کی زبان ہے ۔ یہ سب میں ہے اور سب اس میں ہیں ۔

اس زبان کے نمونوں کا مقابلہ اگر دکنی اردو کے ادب پاروں سے کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ شمال کی زبان زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے ۔ یہاں کا لہجہ ، لفظوں کا انتخاب اور اظہارِ بیان زیادہ سڈول اور شستہ ہے ۔ ان نمونوں کو دیکھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کی سطح پر ابھی فصیح و غیر فصیح کا فرق واضح نہیں ہوا ہے ۔ ان ادبی نمونوں کی حیثیت ان بکھرے ہوئے رنگا رنگ موتیوں کی سی ہے جو اپنی اپنی جگہ بیش بہا ہیں لیکن کسی ایسے بندۂ مولا صفات کے انتظار میں ہیں جو ان موتیوں کو پرو کر خوبصورت ہار بنا سکے — سیاسی ، سماجی اور تہذیبی حالات بھی تیزی سے بدل رہے ہیں ۔

* * *

تیسرا باب

دورِ اورنگ زیب

(۱۶۵۷ع — ۱۷۰۷ع)

کبیر کے احسان کو اردو ادب کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی ۔ کبیر نے ایک ایسے زمانے میں ، جب یہ گری پڑی زبان نئی تہذیبی قوتوں کے سہارے اُٹھنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہی تھی ، اس کی وسعت و اہمیت کو محسوس کر کے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور بہ آوازِ بلند اعلان کیا :

سنسکرت ہے کوپ جل بھاشا بہتا نیر

یہ عوام کے نئے شعور کی آواز تھی اور مستقبل کا سورج اسی طرف سے طلوع ہو رہا تھا ۔ تاریخ شاہد ہے کہ تاریخ کا کوئی عمل ، کوئی واقعہ یا کوئی حادثہ بلاسبب اچانک وجود میں نہیں آ جاتا ۔ اردو زبان بھی اپنی جدید شکل میں اچانک وجود میں نہیں آ گئی ۔ صدیوں کے معاشرتی ، تہذیبی ، سیاسی ، معاشی اور لسانی حالات و عوامل نے اس زبان کو سہارا دیا اور ضرورت نے مسلمانوں کے طویل اقتدار کے ساتھ اسے ہندوستان کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پہنچا دیا ۔ اگر مغلوں کے زوال کے ساتھ اُردو زبان فارسی کی جگہ لینے لگی اور اس میں باقاعدہ ادب تخلیق ہونے لگا تو اس کے معنی یہ تھے کہ وہ مروجہ تہذیبی اور سماجی سانچا ، جو فارسی زبان کے لیے ایک دیوارِ مدافعت بنا ہوا تھا ، اب کمزور پڑ کر جواب دے رہا ہے ۔ جب تک مغلوں کا نظامِ فکر و عمل مضبوط اور ترقی پذیر رہا اور اُس میں معاشرے کی مختلف قوتوں اور عناصر کو یکجا کر کے ہم آہنگی و توازن پیدا کرنے کی صلاحیت باقی رہی ، فارسی زبان اُس کی پیٹھ پر چڑھی اور آنکھوں میں بیٹھی دل و دماغ پر حکمرانی کرتی رہی ۔ اکبر کا بنایا ہوا تہذیبی اور سماجی ڈھانچا شاہجہاں کے دور میں اپنے عروج کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ کر تاج محل ، لال قلعہ ، شاہی مسجد اور نظیری ، صائب و کلیم کی شاعری میں ظاہر ہو کر ،

ٹھٹک کر اتنا چور ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی نئی روح پھونکنے کے لیے نظامِ خیال کے مزید ایندھن کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن منفی سماجی قوتیں اُسے اتنی بری طرح دبائے رکھتی ہیں کہ کوندے کی طرح لپکتا خیال، متضاد عناصر میں ہم آہنگی پیدا کرنے والی قوت، زندگی میں حرارت پیدا کرنے والا عمل ایک رسم، ایک رواج بن کر سوکھنے اور مرجھانے لگتا ہے۔ مغل تہذیب کا اثر اتنا گہرا اور دور رس تھا کہ اُس نے سارے ہندوستانی سماج کا بنیادی ڈھانچا بدل دیا تھا۔ پہلی بار برعظیم کی تاریخ ملک گیر سطح پر سیاسی اتحاد اور ایک تہذیبی وحدت کے تصوّر سے آشنا ہوئی تھی۔ تہذیب کا یہ نظام اتنا وسیع اور عالمگیر تھا کہ مسلمانوں کے علاوہ پہاڑی ریاستوں، راجستھان کے صحراؤں، وسطی ہند کے میدانوں اور شمال و جنوب کے ہندو راجاؤں نے بھی اپنی زندگی کا طرزِ فکر و عمل اسی کے مطابق بنا لیا تھا۔ تہذیب کا یہ سانچا معاشرے کے مزاج میں رس بس کر اتنی اہمیت اختیار کر گیا تھا کہ فرد اسے بدلنے کا تصور بھی اپنے ذہن میں نہیں لا سکتا تھا۔ ہر تہذیب اپنے نظامِ خیال کے ساتھ یوں ہی پیدا ہوتی ہے، پلتی بڑھتی ہے، جوان ہوتی ہے، بوڑھی ہوتی ہے اور پھر بیمار ہو کر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتی ہے۔ شاہجہان کے دور میں یہ تہذیب بوڑھی ہونے لگتی ہے لیکن روایت کی ظاہری ٹیپ ٹاپ، معاشرے کو اس آکر نہ جانے والے بڑھاپے کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ وہ تو خود تہذیب کے ساتھ بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ و فکر میں عمل کی آگ خود ٹھنڈی پڑ چکی ہوتی ہے۔ معاشرے میں پیدا ہونے والا عدم توازن، بے یقینی، متضاد عناصر کی آویزش، چیزوں کے مربوط رشتوں کا بکھراؤ، نفانفسی، بے اطمینانی اور انتشار، جو نظامِ خیال کے بوڑھا ہونے کی واضح علامتیں ہیں، اسے محسوس تو ہوتی ہیں لیکن معاشرہ اسی رنگ میں رنگ کر ان کی طرف سے آنکھیں بند کر کے خود کو طرح طرح سے فریب دینے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ وہ زبان سے کچھ کہتا ہے لیکن اپنے عمل سے اسی شاخ کو کاٹنے میں لگا رہتا ہے جس پر اس کا آشیانہ ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۸ء—۱۷۰۷ء) تاج محل والے بوڑھے اور بیمار بادشاہ کو قید کر کے جب سلطنت کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لیتا ہے تو تہذیب کی پھیکی آگ کا یہی منظر اسے چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ معاشرے کا صحت مند توازن تیزی سے بگڑ کر اندر ہی اندر شر کی قوتوں کو ابھار رہا ہے۔ نظامِ خیال کی ہم آہنگی کے نیچے دبی ہوئی کمزوریاں، زندگی کی ہر سطح پر سر اٹھا رہی ہیں۔ نظامِ خیال کے تناور درخت پر اکاس بیل تیزی سے پھیل کر اپنا جال بُن رہی ہے۔ متضاد عناصر کو جوڑنے والا مسالا کمزور پڑ کر ان عناصر کو الگ الگ کر رہا ہے۔ تہذیبی ماحول کا یہ باطنی عمل تھا جب اورنگ زیب عالمگیر بادشاہِ غازی برعظیم کے نقشے پر اُبھرتا ہے اور ۱۶۹۰ء تک سارا برعظیم، کابل سے چاٹگام تک، کشمیر سے کاویری تک، اس کی قلمرو میں شامل ہو جاتا ہے۔ پچاس سال تک اورنگ زیب عالمگیر نے ایک ایسی عظیم سلطنت پر حکمرانی کی جو رقبے، آبادی اور دولت کے اعتبار سے اس وقت کی دنیا میں سب سے بڑی مملکت تھی اور برعظیم کی تاریخ میں نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد اتنی عظیم سلطنت کبھی وجود میں آئی تھی۔ عالمگیر نے اپنی بہادری، تنظیمی صلاحیت، دانش اور حوصلے سے اپنے سارے دشمنوں کو شکست دے کر زیر تو کر لیا لیکن نظامِ خیال کی پھیکی آگ نے ان فتوحات میں استقلال پیدا نہیں ہونے دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز قوت کے زور سے اپنی جگہ بٹھائی جا رہی ہے لیکن اندر سے وہ ہر لمحے اٹھنے کو تیار بیٹھی ہے۔ اوپر سے سطحِ آب پُرسکون ہے لیکن اندر ہی اندر ایک ہولناک طوفان کروٹیں لے رہا ہے۔ ہر دور کا اظہار اس کے ادب و فن میں ہوتا ہے۔ اگر نظامِ خیال صحت مند ہے تو تخلیقی فنکاروں کے پاس زندگی کی ہر سطح پر کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ چونکہ اب نظامِ خیال صحت مند نہیں ہے اسی لیے اس دور کے ادب و فن میں نہ ہمیں صحیح معنی میں عظمت نظر آتی ہے (ظاہر ہے کہ تکرار عظمت نہیں ہے) اور نہ وہ کشش جو دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ خطّاطی، مصوّری، موسیقی، فنِ تعمیر، ادب، تاریخ، سائنس، تعلیم اور دوسرے علوم و فنون ٹھٹھر کر صرف روایت کی لکیر کو پیٹ رہے ہیں۔ نہ ان میں نئے تجربوں کا پتا چلتا ہے اور نہ فکر کی نئی اور تازہ جہات کا۔ ایسے میں جب اورنگ زیب نے اس بوڑھے نظامِ خیال میں ایندھن فراہم کرنے کی کوشش کی تو وہ تہذیبی سانچا، جس میں برعظیم میں بسنے والی ساری قوموں کے لیے گنجائش موجود تھی، ان تبدیلیوں کے زور سے ٹوٹنے لگا۔ دیکھتے ہی دیکھتے چھتیں ٹپکنے لگیں، دیواریں بوسیدہ ہو کر گرنے لگیں اور ساری عمارت کا رنگ روپ اڑنے لگا۔ اور جب بادشاہ دہلی سے دکن چلا گیا تو شر کی قوتیں عفریت بن کر معاشرے کو اچکنے اور نگلنے لگیں۔ بادشاہ کی توجہ جب اس طرف مبذول کرائی گئی جو گرتی دیواروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا، تو اُس نے یہی جواب دیا:

راجا چھوڑے نگری جو بھاوے سو ہووے

(۲)

جب تہذیب کا سرچشمہ خشک ہونا شروع ہوا تو فارسی زبان کا دریا بھی اس کے ساتھ خشک ہونے لگا اور فارسی زبان کی اہمیت و افادیت بھی اس کے ساتھ کم ہونے لگی۔ اور وہ زبان، جو فارسی کے اقتدار کے سامنے نظروں سے گری ہوئی تھی، نئے رنگ روپ کے ساتھ ابھرنے لگی۔ اورنگ زیب عالمگیر کے طویل دورِ حکومت ہی میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے۔

اس دور میں اردو زبان مدرسوں اور مکتبوں میں عام طور پر ذریعۂ تعلیم بن جاتی ہے۔ اورنگ زیب کے ابتدائی عہدِ حکومت اور آخری دور میں زبان کے رواج و استعمال میں غیر معمولی فرق نظر آتا ہے۔ دکن میں اردو زبان و ادب کی روایت پر سے صدیاں گزر چکی ہیں۔ وہاں شاہانِ وقت نہ صرف اس کی سرپرستی کر رہے ہیں بلکہ خود اس میں دادِ سخن بھی دے رہے ہیں۔ اورنگ زیب کی فتوحات کے ساتھ جب شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں تو دکن کے اثرات بھی تیزی سے شمال/کے اہلِ علم و ادب کو متاثر کرتے ہیں اور یہ زبان یہاں بھی شاعری اور تصنیف و تالیف کی زبان بننے لگتی ہے۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ایسی کتابیں کثرت سے نقل کی جاتی ہیں جو اردو میں لکھی ہوئی تھیں۔ اس زمانے میں طلبہ فارسی زبان اسی طرح پڑھتے نظر آتے ہیں جس طرح آج طلبہ انگریزی زبان پڑھتے ہیں۔ تعلیمی و تدریسی سطح پر سب سے اہم اور نمائندہ نام میر عبدالواسع ہانسوی کا ہے۔

میر عبدالواسع ہانسوی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں اور اردو زبان کی تاریخ میں "غرائب اللغات" کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلمی ان کا پیشہ تھا، لہٰذا طلبہ کے فائدے کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں "رسالۂ عبدالواسع"، "شرح بوستاں"، "شرح زلیخا" اور "صمد باری" معروف بہ "جان پہچان" ان کی معروف تصانیف ہیں۔ "غرائب اللغات" بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی لکھے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خان آرزو (۱۶۸۸ع–۱۷۵۵ع) نے "غرائب اللغات" کو بنیاد بنا کر اپنی لغت "نوادر الالفاظ" کے نام سے تالیف کی تو "غرائب اللغات" کی تصنیف کا مقصد واضح کرتے ہوئے لکھا کہ "لغاتِ ہندی کہ فارسی یا عربی

یا ترکی' آں زبان زدِ اہلِ دیار کمتر بود، در آں باصطلاح' آں مرقوم فرمودہ'۔"[1]

عبدالواسع کی یہ لغت چونکہ تدریسی ضرورت کے پیشِ نظر لکھی گئی تھی، جس کا مقصد ابتدائی درجوں کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر ابھارنا تھا، اس لیے لفظوں کے مختلف معانی کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی؛ مثلاً پہیلی کے معنی معمہ، چیستان اور لغز کے دیے گئے ہیں۔ اسی طرح اندرسا اور جلیبی کو ایک ہی چیز بتایا گیا ہے۔ نکمہ، کھنڈی، بےکار اور بےکار میں کوئی فرق نہیں کیا۔ مؤلف نے طلبہ کے ذہنی معیار کے پیشِ نظر اتنا بتا دینا کافی سمجھا کہ ٹھگ چور کو کہتے ہیں یا تیل کے معنی تِلوں کے تیل کے ہوتے ہیں[2]۔ اس لغت میں اردو کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح عوام انھیں بولتے تھے۔ مثلاً بچشہ (زچشم)، پھاوا (پزاوہ)، رِہل (رحل)، چرکھی (چرخی)۔ انبالہ سے لے کر نواحِ میرٹھ تک یہ الفاظ آج بھی اسی طرح بولے جاتے ہیں۔

"غرائب اللغات" اردو لغت نویسی کی روایت کی پہلی کڑی ہے۔ اگر ہم اس لغت کو جدید فنِ لغت نویسی کے لحاظ سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور پھر آنے والے اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل کرتے ہیں۔ یہی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے کیا۔ اردو لغت نویسی کے بانی کی حیثیت سے ان کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور لفظوں کے استعمال کی داستان سنی جا سکتی ہے۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اسی وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو۔

۱۔ نوادر الالفاظ: مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۳، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی، ۱۹۵۱ع۔

۲۔ ڈاکٹر عبداللہ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جو شخص (میر عبدالواسع ہانسوی) گھن کو ایک "کیرمِ چوب خوار" قرار دے اس کی قوتِ مشاہدہ اور عام معلومات کے بارے میں کون کلمۂ خیر کہہ سکتا ہے۔" (اورینٹل کالج میگزین، ص ۲۰، نومبر ۱۹۵۰ع)۔ ہمارا خیال ہے گھن اسی کیڑے کو کہتے ہیں جو لکڑی میں یا غلے میں لگتا ہے اور یہاں عبدالواسع نے کوئی غلطی نہیں کی۔ (ج۔ج)

''صمدِ باری'' جو ''جان پہچان'' کے نام سے بھی معروف ہے ، اسی سلسلے کی دوسری کڑی ہے جس میں عربی ، فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ ، اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ عربی و فارسی کے الفاظ اردو کی مدد سے یاد کر سکیں ۔ ''صمد باری'' ، جیسا کہ مولانا شیرانی کا خیال ہے ، ''خالق باری'' سے کہیں بہتر اور مفید ہے ۔ یہ تین زبانوں کا نصاب ہے جسے اردو شعر میں لکھ کر طلبہ کی نصابی ضرورت پوری کی گئی ہے ۔

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے نصاب

اس کتاب[1] کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم ''فارسی بابِ مصادر'' سے چند شعر نقل کرتے ہیں :

خواندن نوشتن ، فہمیدن جانو پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو
آوردن بردن سوختن کہیے لانا لیجانا جلانا کہیے
پختن سودن شالیدن جان پکانا گھِسنا کھرچنا جان
تافتن بافتن ساختن جانو بانٹنا بُننا سنوارنا پہچانو

اس دور میں جہاں طلبہ کے فائدے کے لیے نصابی کتابیں لکھی جا رہی ہیں وہاں عوام و خواص کے فائدے کے لیے مذہبی تصانیف بھی اسی زبان میں لکھی جا رہی ہیں ۔ مولانا شیخ عبداللہ انصاری نے ۱۰۷۴ھ/۱۶۶۳ع میں ''فقہ ہندی''[2] کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں اسلامی فقہ اور مسئلہ مسائل کو شعر کا جامہ پہنا کر اس طرح سمجھایا گیا ہے کہ عام آدمی — مرد عورت — بھی اس سے استفادہ کر سکے ۔ انداز اور لہجہ ایسا اختیار کیا گیا ہے کہ اُسے عقل میں ترنم سے بھی پڑھا جا سکتا ہے ۔ ہر مسئلے کے لیے الگ الگ فصل قائم کی گئی ہے جیسے ''فصل در بیانِ ارکانِ ایمان'' ، ''فصل در بیانِ شرائطِ ایمان'' ، ''توحیدِ حق تعالیٰ'' ، ''دز بیانِ ملائکاں'' ، ''قیامت و علامات'' ، ''فرائضِ ایمان'' ، ''واجباتِ ایمان'' ، ''واجباتِ اسلام'' ، ''در بیانِ گناہِ کبیرہ'' ، ''آبِ مقیّد و آبِ مطلق'' ، ''کشیدنِ آبِ چاہ'' ، ''وضو'' ، ''غسل'' ، ''حیض و نفاس'' ، ''مسحِ موزہ'' ، وغیرہ ۔ عبداللہ انصاری ''فقہ ہندی'' میں علمِ شریعت اور

---

[1] جان پہچان : مخطوطہ مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] فقہِ ہندی : مخطوطہ انجمن ، کراچی ۔

مسئلہ مسائل کی اہمیت یوں واضح کرتے ہیں :

مطلب مسئلہ پوچھنا فرض عین کے جان
عربی ، ترکی ، فارسی ، ہندی یا افغان
علم شریعت پوچھنا فرض عین کے جان
بالغ عورت مرد کوں جو ہووے مسلمان

''فقہ ہندی'' اور اس قسم کی دوسری تصانیف سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اہلِ علم اس زبان کو اس لیے استعمال کر رہے ہیں کہ ان کے اپنے مقاصد کو عام کرنے اور پھیلانے کا اب یہ ایک مؤثر ذریعہ ہے ۔ یہاں زبان میں ایک جاؤ اور قوتِ اظہار کی بڑھتی ہوئی صلاحیت کا پتا چلتا ہے ۔

مذہبی تصانیف کے سلسلے میں ایک اور مصنف شیخ محبوب عالم ساکن جھجر ہیں ۔ یہ بھی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں ۔ ان کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں : محشر نامہ[1] ، مسائلِ ہندی[2] اور درد نامہ[3]۔ یہ رسالے اسی ترتیب سے تصنیف ہوئے ہیں ۔ ''محشر نامہ'' کی زبان قدامت لیے ہوئے ہے ، ''مسائلِ ہندی'' کی زبان نسبۃً صاف ہے اور ''درد نامہ'' کی زبان اس سے بھی زیادہ صاف ہے ۔ ''مسائلِ ہندی'' کی وجہِ تالیف محبوب عالم نے یوں بیان کی ہے :

طالب بہت اس بار کی دیکھی ساتھی سوجھ
لکھی کتاب اس واسطے ہندی بولی بوجھ
اور مسلمان اب پڑھاں سیکھاں باتاں دین
ہندی کی بولی کے اندر بوجھاں راہ یقین

اب ''ہندوی بولی'' کی اہمیت یہ ہو گئی ہے کہ وہ مسلمانوں کو راہِ یقین دکھا رہی ہے ۔ ''درد نامہ'' میں روانی اور قوتِ اظہار بڑھ جاتی ہے جس کا اندازہ ان تین اشعار سے کیا جا سکتا ہے :

الٰہی لکھیں عودی کھینچ لے
مسلمانی محبوب عالم کوں دے
کہے عشق سوں نعت احمد رسول
دو عالم میں ہو جائے مقبول پھول
پہل بات حضرت کے دکھ کی لکھے
پھر فوت نامہ نبی کا لکھے

---

[1] تا ۳۔ مخطوطات ، مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ، کراچی ۔

ان نمونوں سے ، جو تاریخی و لسانی اعتبار سے قیمتی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں ، اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اُردو زبان مختلف لسانی اثرات قبول کر کے ، اپنی جدید شکل میں ، ایک ادبی زبان تو ضرور بن گئی ہے لیکن ابھی وہ اظہار و بیان کے اس معیار تک نہیں پہنچی ہے جو فارسی کو حاصل ہے ۔ تدریسی و مذہبی سطح پر اردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے لیکن فارسی کی اہمیت و حیثیت کم ہونے کے باوجود ابھی باقی ہے ۔ اب فارسی کے نامی گرامی شعرا بھی رواج زمانہ کے مطابق اُردو میں داد سخن دینے لگے ہیں ۔ شیخ ناصر علی سرہندی (م ۱۶۹۶ع) کا اُردو کلام آج بھی اس زبان کی حالت ، کیفیت اور رواج کی داستان سنا رہا ہے ۔ یہ وہی ناصر علی ہیں جن کا ذکر ولی دکنی نے اپنے ایک شعر میں اس طرح کیا ہے :

اچھل کر جا پڑے جیوں مصرع برق اگر مطلع لکھوں ناصر علی کوں[1]

ناصر علی کی جو اُردو غزلیں ملتی ہیں اُن میں فارسی زبان کی رچاوٹ اور فارسی مضامین کو اُردو کا جامہ پہنانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ ان غزلوں میں موسیقی کی جھنکار بھی ہے اور جذبہ و احساس کو اردو زبان میں ادا کرنے کی قوت بھی ۔ یہ غزل[2] دیکھیے :

سجن کے حُسن کا قرآں پڑھا ہے میں نظر کرکر
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھیا زیر و زبر کرکر
معانی اور بیان بہتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے کی مطوّل جس فکر کرکر
کلام العشق ہمنا کوں سنا حکمت سوں منطق سوں
وگرنہ اس مطوّل کوں رکھا تھا مختصر کرکر
اصول اور فلسفہ کب لگ پھروں تکمیل اے یاراں
ہدایہ عشق کا غالب ہوا مجھ پر اثر کرکر
جرس مجھ کارواں کا سن علی آن دوغ سے پروا
کیا ہے بار ہستی کا ولے عزم سفر کرکر

۱۔ آب حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۹۳ ۔
۲۔ از بیاض نوشتہ دور محمد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ، ص ۳۱۲ - ۳۱۳ ۔

اب ایک غزل[1] کے تین شعر اور دیکھیے :

چندر سے مکھ پر یہ خال مشکیں نپٹ بشوخی لٹک رہا ہے
عجب ہے یاراں کہ ایک زنگی بملک روسی اٹک رہا ہے
بت فراقی انتظار ہمنا رکھے جو پُرچیں جبیں دمادم
ہوا ہے جیوتا جگت میں مشکل کہ تیغ ابرو سرک رہا ہے
علی تفکّر مقام جس کوں ہوا ہے حاصل ز وصل جاناں
چو چشم نرگس ہوا ہے حیراں بوصل دلدار جھک رہا ہے

ناصر علی کی غزل کے مزاج اور زبان و بیان پر دکنی روایت کے اثرات کو سمجھنے کے لیے یہ چار شعر[2] اور دیکھیے :

نین کے ساغر تمن کے بہتر اجھوں لبالب سوں بل پڑے گا
ہوویگی نرگس خجل چمن سوں نگوں کی اکھیاں میں گل پڑے گا
دو نین کاری تمن کی جانی حیراں کرتی لوگن کے تائیں
خراب ہوگا تمام عالم جب ان نین سوں کجل پڑے گا
تمن کے ابرو کمان دستے پلک ہے حاضر جو تیر ناوک
نظر غضب کی نہ دیکھ ساجن کوئی بچارا اوتھل پڑے گا
علی ملاحت ترے سجن کی اگر زلیخا سنے گی کیہوں
مصر میں سودا دگر ہوویگا درم نہ یوسف کا مل پڑے گا

ان اشعار میں دو اثرات ، کہیں مل جل کر اور کہیں الگ الگ ، واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ ایک فارسی غزل کا اثر جو فارسی تراکیب ، بندشوں ، رمزیات علامات اور مضامین میں ملتا ہے اور دوسرا دکنی روایات اور زبان و بیان کا اثر ۔ فارسی کا اثر بار ہستی ، خال مشکین ، پُر چین جبین ، تیغ ابرو ، چشم نرگس ، بوصل دلدار جیسی تراکیب میں واضح ہے ۔ دوسری اور خصوصیت کے ساتھ تیسری غزل کو اگر دکنی غزلیات میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا کہ یہ غزل علی کی ہے یا کسی دکنی شاعر کی ۔ یہاں الفاظ پر اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والے مزاج پر دکنی زبان و بیان کا اثر غالب ہے ۔ چندر سے مکھ پر ، ہوا ہے جیوتا جگت میں مشکل ، نین کے ساغر ، تمن کے بہتر ، تمن کے ابرو کمان دستے ، اجھوں ، ساجن ، سوں ، سوں ، ہمنا ، کجل وہ ذخیرۂ الفاظ ہے جو دکنی اُردو شاعری

۱،۲۔ از بیاض نوشتہ دور محمد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ۔

کے ساتھ مخصوص ہے ۔ علی کئی سال تک[۱] اورنگ زیب عالمگیر کے وزیر اعظم ذوالفقار خاں کے دامنِ دولت سے وابستہ رہے اور بیجاپور میں قیام کیا ۔ دکن میں اردو کی روایت پرانی اور عام تھی ۔ اردو میں شاعری کرنے کا خیال بھی یقیناً انھیں وہیں آیا ہوگا اور انھوں نے اسی رنگِ سخن و اظہارِ بیان کی پیروی کی ہوگی جو اس وقت دکن میں مقبول تھا ۔

ابھی ہم شمال میں بکھرے ہوئے موتیوں کو چن رہے ہیں لیکن ادھر دکن میں اردو ادب کی روایت کا دریا ، صدیوں کی مسافت طے کر کے ، پاٹ دار ہو چکا ہے ۔ عالمگیر کی فتوحاتِ دکن کے ساتھ جب شمال اور جنوب صدیوں بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو ادبی روایت کی ہوائیں دکن سے شمالی ہند کی طرف تیزی سے چلنے لگتی ہیں اور وہ زبان جو چار صدی پہلے شمال سے دکن گئی تھی اب ادبی زبان بن کر خود شمال کے لیے ایک نمونہ ، ایک معیار بن جاتی ہے ۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم دکنی ادب اور اس کی روایت کا مطالعہ کریں ، پہلے گجرات میں اردو کی روایت کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ وہاں کی روایت دکن سے قدیم تر ہے اور اس روایت نے دکن کے ادب پر گہرے اثرات ڈالے ہیں ۔

☆ ☆ ☆

LIBRARY
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

۱- مآثرالکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۲۳۰ ، مطبوعہ حیدر آباد ، ۱۹۱۳ء ۔

فصل دوم

گجری ادب اور اُس کی روایت

(۱۰۵۰ء – ۱۷۰۷ء)

پہلا باب

پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک

(۱۰۵۰ع–۱۳۰۰ع)

پچھلی فصل میں ہم نے شمالی ہند میں اردو زبان کے رنگ روپ اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعے کے دوران میں ہم نے دیکھا کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں، برعظیم کے دور دراز علاقوں میں بھی نہ صرف اپنے خد و خال بنا رہی ہے بلکہ گجرات و دکن میں، شمالی ہند سے پہلے، ادبی زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت صورتِ حال یہ تھی کہ یہاں کی زبانوں کا ارتقا رک گیا تھا۔ ذہنی و سیاسی انتشار نے سارے برعظیم میں ڈیرہ جما رکھا تھا۔ جہالت اور تنگ نظری نے عالمِ انسانیت کی کمر جھکا دی تھی۔ اس صورتِ حال میں ہر وہ ترقی پذیر نظامِ خیال، جو معاشرے کے انتشار کو اتحاد میں بدل سکے اور جہالت و تنگ نظری کی تاریکی کو فکر و نظر کی روشنی دے سکے، قابلِ قبول ہو سکتا تھا۔ پیاسی زمین منہ پھاڑے ایسے ہی نظامِ خیال کی آرزو مند تھی۔

ایسے میں ہم دیکھتے ہیں کہ برعظیم میں جہاں جہاں باہر سے آنے والی قومیں آ جا رہی ہیں یا آباد ہو گئی ہیں، وہاں وہاں سیاسی، تہذیبی، معاشرتی و لسانی سطح پر تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ ان کے خیالات یہاں کے باشندے قبول کر رہے ہیں۔ مساوات و اخوت کی اقدار انھیں شدت سے متاثر کر رہی ہیں اور ان کی بولیوں میں باہر کی زبانوں کے الفاظ مل جل رہے ہیں۔ عربوں کا تعلق گجرات سے خصوصاً اور مالابار، ملتان اور سندھ سے عموماً بہت قدیم ہے۔ عرب سیاحوں کی یادداشتیں آج بھی اس کی گواہی دے رہی ہیں۔ "راجہ ولبھ رائے

کی مملکت میں صرف لاڑ کے علاقے میں ۳۰۴ھ (۹۱۶ع) میں تقریباً دس ہزار مسلمان آباد تھے۔ اور وہ مسلمان جو ہندوستان ہی میں پیدا ہوئے، بیاسرہ کہلاتے تھے[۱]۔" ان حالات میں مسلمانوں کے نظامِ حیات کے اثرات، وقت کی ضرورت کے ساتھ، آہستہ آہستہ معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گئے اور ایک ایسی فضا اور ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ یہ اثرات آنے والے دور میں اور تیزی سے پھیل سکیں۔ اس میل جول سے عربی کے الفاظ یہاں کی بولیوں میں ملے اور پھر کچھ عرصے کے بعد فارسی کے الفاظ ان میں شیر و شکر ہوئے اور ایک ایسی کھچڑی تیار ہوئی جس نے اظہار میں سہولت پیدا کر دی۔

یہ بات واضح رہے کہ کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے لفظوں کو بلاوجہ قبول نہیں کر لیتا۔ الفاظ تو خود خیال کی علامتیں ہوتے ہیں اور جب کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے الفاظ قبول کرتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر ان خیالات کو قبول کرنے پر آمادگی کا اظہار کرتا ہے۔ عربی فارسی الفاظ کی آمیزش نے ایک طرف ان بولیوں میں حرکت پیدا کی اور دوسری طرف منجمد معاشرے میں عملِ حرکت کو بھی تیز تر کر دیا۔ یہ عمل ہم ہر اس علاقے میں دیکھتے ہیں جہاں مسلمان آباد ہو رہے ہیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ عربی فارسی کے الفاظ جس جس بولی میں گھل مل رہے ہیں، وہ بولی دوسرے علاقے کی بولی کی ہم شکل ہوتی جا رہی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شورسینی پراکرت کی اپ بھرنشوں میں یہ مشابہت اتنی گہری ہو گئی ہے کہ ان کے خاندان کو ایک نظر میں آسانی کے ساتھ پہچانا جا سکتا ہے۔

تہذیبی سطح پر اس لسانی عمل نے گہرے اور دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ ان علاقوں میں ان اثرات کے دائرے پہلے بنے جہاں عربی فارسی زبان اور مسلمانوں کے نظامِ خیال کے اثرات پہلے پہنچے، اور ان علاقوں میں بعد میں بنے جہاں یہ اثرات بعد میں پہنچے۔ اسی لیے قدیم اردو کے نمونے وقت کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں نظر آتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، ان اثرات سے شورسینی اپ بھرنشوں کے علاقوں میں یہ مشابہت اتنی واضح ہو جاتی ہے کہ وہ ایک ہی زبان کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ یہ عمل ایک طویل عرصے تک جاری رہا۔ جب سلطنتِ دہلی قائم ہوئی اور مسلمانوں کی فتوحات شمال سے

---

[۱] ہندوستان عربوں کی نظر میں: ص ۳۰۹ - ۳۱۰، جلد اول، دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۶۰ع۔

جنوب اور مشرق سے مغرب تک پھیلیں تو یہ فاتح اپنے ساتھ اسی زبان کا ایک روپ ، جو سندھ ، ملتان ، پنجاب و سرحد سے ہوتا ہوا دہلی آیا تھا اور یہاں کی زبانوں سے مل جل کر ایک صدی میں بن سنور کر تیار ہوا تھا ، ان علاقوں میں لے کر داخل ہوئے ۔ زبان کے اس روپ نے ایک طرف ملک گیر تہذیب کی پیدائش میں آسانیاں پیدا کیں اور دوسری طرف ہر علاقے کی بولیوں کے الفاظ قبول کر کے خود اس نے اپنے دامن کو بھی وسیع سے وسیع تر کر لیا ۔ ایک تو شور سینی اپ بھرنش کے راست خاندانی تعلق کی وجہ سے ، جس کا حلقۂ اثر پہلے ہی بہت پھیلا ہوا تھا ، اور دوسرے مختلف علاقوں کی زبانوں کے الفاظ کو فراخ دلی سے اپنانے اور سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشی و معاشرتی ضرورت کے تحت عام طور پر کثرت سے استعمال میں آنے کی وجہ سے برعظیم کی بیشتر زبانوں کا مزاج اس زبان میں در آیا اور سب کے خون نے اس کے رنگ و نور میں نکھار پیدا کر دیا ۔ اسی لیے برعظیم کی زیادہ تر زبانیں اس کے اندر چھپی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ۔ اور جب مختلف علاقوں کے لوگ اس زبان کا لسانی و تاریخی تجزیہ کرتے ہیں تو وہ اپنے علاقے کی زبان سے اس درجہ گہری مماثلت پاتے ہیں کہ اس کا مولد و منشا ہی اپنے علاقے کو قرار دیتے ہیں ۔

اسی زبان کا ایک روپ ہمیں گجرات میں ملتا ہے جسے ''گجری'' یا ''بولی گجرات'' کا نام دیا جاتا ہے ۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب گوجر قوم فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئی تو اس نے اپنے جنوبی مقبوضات کے تین حصے کیے ۔ سب سے بڑے حصے کا نام سہاراٹھ ، دوسرے کا گوجر راٹھ اور تیسرے کا سوراٹھ رکھا ۔ ہندوستان کے ترک فاتحوں نے گوجر راٹھ سے کہ ان کی زبان سے ادا ہونا مشکل تھا ، گجرات بنا دیا[1] ۔ برعظیم کے مغرب اور مکران و سندھ کے نیچے ، خلیج کنچھ سے ملحق علاقہ آج بھی ترک فاتحوں کے اسی نام ''گجرات'' سے موسوم ہے ۔ قدیم زمانے میں یہاں بھروچ ، کھمبایت اور سورت کی وہ بندرگاہیں قائم تھیں جہاں سے ساری دنیا میں تجارت ہوتی تھی ۔ ان شہروں کی حیثیت بین الاقوامی شہروں کی تھی کہ جہاں ہر ملک و دیار کے باشندے نظر آتے تھے ۔ گجرات کا علاقہ ہزاروں سال سے مختلف قوموں کی آماج گاہ رہا ہے ۔ ظہورِ اسلام سے قبل بھی عرب تاجر یہاں آباد تھے — یونانی یہاں آئے ، عربوں نے یہاں قدم جمائے ،

---

[1] ہندوستان عربوں کی نظر میں ؛ جلد اول ، ص ۱۱ ، دار المصنفین اعظم گڑھ ، ۱۹۶۰ء ۔

محمود غزنوی نے یہاں لشکر کشی کی اور غوری یہاں حملہ آور ہوئے ۔ ۶۹۶ھ (۱۲۹۷ء) میں بیگ الغ خاں اور ملک نصرت کی قیادت اور ہندوستانی و سندھی فوج کی مدد سے علاء الدین خلجی (م ۱۳۱۵ء) نے گجرات کو فتح کر کے اپنی قلمرو میں شامل کر لیا ۔ اس فتح کے ساتھ گجرات براہِ راست سلطنتِ دہلی کے زیر اثر آ گیا اور مسلمانوں کا نظامِ خیال اور ان کی زبانیں اپنے اثرات یہاں کی زبانوں پر ڈالنے لگیں ۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات کے بعد فارسی زبان کے اثر نے تیزی سے اپنے قدم جمانے شروع کیے ۔ یہ سلسلہ تقریباً ایک سو سال تک جاری رہا ۔

جیسا کہ ہم نے ''تمہید''[1] میں لکھا ہے کہ یہ علاقہ دلی سے دور پڑتا تھا اس لیے علاء الدین خلجی نے سارے علاقے کو سو سو موضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے اور ہر حلقے پر ایک ترک افسر ، جو شمال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ ترک افسر ، جو امیرِ صدہ کہلاتے تھے ، اپنے اپنے حلقے کے حقیقی حکمران تھے ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات کے طول و عرض میں آباد ہو گئے اور انھی کے ساتھ اردو زبان کی جڑیں بھی ، جو معاشرتی امور میں اور انتظامی سطح پر ابلاغ کا واحد ذریعہ تھی ، گجرات کے سارے علاقے میں پھیل گئیں ۔ اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے دوسرے علاقے کبھی الگ نہ رہے اور ہر علاقے سے صوفیائے کرام ، اہلِ علم و ادب اور تجارت پیشہ لوگ یہاں آتے رہے ۔ سو سال کے عرصے میں صورتِ حال یہ ہو گئی کہ یہاں اردو زبان عام طور پر بولی او سمجھی جانے لگی ۔

امیرانِ صدہ کے بعد ہجرت کا دوسرا واقعہ ۸۰۰ھ (۱۳۹۷ء) میں پیش آیا جب یہ خبر آگ کی طرح شمالی ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جرار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ سلطنتِ دہلی کا کمزور بادشاہ ناصر الدین محمود شاہ تغلق بھی اپنا پائے تخت چھوڑ کر گجرات بھاگ آیا[2] ۔ ۸۰۱ھ (۱۳۹۸ء) میں امیر تیمور دریائے سندھ عبور کر کے ملتان پہنچا اور اسی سال وہاں سے دریائے جمنا کو پار کرتا دہلی پر حملہ آور ہوا اور دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز جیسے بزرگوں نے بھی اسی زمانہ میں (۸۰۱ھ/۱۳۹۸ء) دہلی سے ہجرت کی ۔ دہلی ، اطرافِ دہلی اور

---

[1] دیکھیے ''تمہید'' ، ص ۱۲ ۔

[2] تفصیل کے لیے دیکھیے ''مرآۃ سکندری'' ، ص ۱۵ ، مطبع فتح الکریم بمبئی ، بار اول ۱۳۰۸ھ ۔

شمالی ہندوستان کے مختلف صوبوں سے گجرات کی طرف ہجرت[1] کا سبب یہ تھا کہ یہاں نہ صرف امن و امان قائم تھا بلکہ معاشی حالات بھی سازگار تھے۔ ابھی اس واقعے کو دو تین سال ہی ہوئے تھے کہ ۸۰۳ھ (۱۴۰۱ء) میں امیر تیمور کے دوبارہ حملے کی خبریں گشت کرنے لگیں۔ اسی زمانے میں فیروز شاہ بہمنی نے تیمور کے پاس اپنی سفارت بھیجی۔ تیمور نے فیروز شاہ کو تحفے بھجوائے اور ایک تحریری فرمان بھی بھیجا کہ دکن، گجرات اور مالوہ فیروز شاہ کو عطا کیے گئے[2]۔ جب یہ خبر ہندوستان پہنچی تو شمالی ہند والوں نے یہ سوچ کر کہ یہ علاقے چونکہ امیر تیمور نے فیروز شاہ کو دے دیے ہیں اور حملے سے محفوظ رہیں گے، گجرات و دکن کی طرف ہجرت شروع کردی۔

تیموری حملے نے ایک طرف سلطنتِ دہلی کی بنیادیں ہلادیں اور دوسری طرف مرکزی سلطنت کے کمزور ہونے کے ساتھ ہی کئی صوبے خودمختار ہو گئے۔ خود مختار ہونے والے صوبوں میں سے ایک صوبہ گجرات تھا جس کے حاکم ظفر خاں نے مظفر شاہ کا خطاب اختیار کر کے اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور سکّہ جاری کیا[3]۔ مظفر شاہ (م ۸۱۳ھ / ۱۴۱۰ء) نے اپنے دربار کو سجانے کے لیے اہلِ علم و فضل کی خوب خوب سرپرستی کی اور اس کے بعد بھی سلاطینِ گجرات علما، فضلا اور صوفیائے کرام کو معاشی و معاشرتی سطح پر ایسی سہولتیں بہم پہنچاتے رہے کہ وہ جوق در جوق گجرات کی طرف ہجرت کرتے رہے۔ صاحبِ ''مرآۃ احمدی''[4] نے لکھا ہے کہ:

> "چوں ہمگی ہمّت والا نہمت سلاطین گجراتیہ مصروف برواج دین مبین و حمایتِ بیضۂ اسلام بود بخواہش تمام و ابرام مالا کلام اکثر بزرگان و اہل اللہ و علماء و فضلاء را در کمال احترام طلبداشتہ برعایت وجہ معاش و حسن سلوک تکلیف سکنا دریں دیار فرمود نگاہ داشتہ اند و بعضے باستماع اوصاف حمیدہ و فضائل پسندیدۂ سلاطین مذکور و نظر بر ہدایت جمہور

۱۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، مصنفہ مرزا محمد حسن علی محمد خاں بہادر، تصحیح سید نواب علی، ص ۴۴، مطبوعہ بپٹسٹ مشن پریس کلکتہ (۱۹۳۰ء)۔

۲۔ تاریخ بہمنی سلطنت: عبدالمجید صدیقی، ص ۱۰۳، ادارۂ ادبیات اردو حیدر آباد دکن۔

۳۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، ۴۴۔

۴۔ خاتمہ مرآۃ احمدی: ص ۲۰۔

> وارد گشتہ توطن اختیار نمود۔"

غرض کہ امیرانِ صدہ کے نظام نے، گجرات کے پُر امن و مستحکم معاشی حالات نے، شمال سے بار بار ہجرت کے عمل نے اور حکمرانِ گجرات کی فراخ دلی، علم پروری اور اپنے دین کو پھیلانے کے جذبے نے ایسے سازگار حالات پیدا کر دیے کہ ''مسلمانوں نے من حیث القوم اُردو کو اپنی زبان تسلیم کر لیا[1]۔'' اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ سب سے پہلے اردو زبان ادبی سطح پر اپنی روایت بناتی ہمیں گجرات ہی میں نظر آتی ہے۔ جب گجرات میں اردو روایت کا آغاز ہوا تو اس وقت ایک طرف عربی و فارسی اور دوسری طرف سنسکرت ادب و زبان کی روایت تھی۔ لیکن ''گجری اردو'' نے ان دونوں روایتوں کو رد کر کے خالص دیسی روایت کو اپنایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں عوامی زبان اُردو عوامی اصناف کے ساتھ اُبھر رہی ہے اور بھجن کی شکل میں گانے کے لیے مخصوص راگ راگنیوں کو سامنے رکھ کر شعر ترتیب دیے جا رہے ہیں۔ روایت کے ابتدائی دور میں، پوری نویں اور دسویں صدی ہجری میں، تقریباً دو سو سال تک ہمیں صرف و محض ''ہندی'' روایت ہی اپنا رنگ جیتی دکھائی دیتی ہے۔ مغلوں کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) کے برسوں بعد، کہیں گیارھویں صدی ہجری میں فارسی روایت اور اصناف اس وقت اپنا رنگ دکھاتی ہیں جب دو سو سال میں ہندوی روایت و اصناف اپنا سارا زور دکھا کر سوکھنے لگتی ہیں اور نئے تخلیقی ذہنوں کو نئے راستوں کی تلاش شروع ہوتی ہے۔ گجری ادب کی یہ خالص ہندوی روایت اس عرصے میں ڈھل منجھ کر اتنی صاف اور مقبول ہو جاتی ہے کہ بعد کی نسلیں بھی اپنے متصوفانہ خیالات کے اظہار کے لیے اسی روایت کی مخصوص ہیئت کو پسند کرتی ہیں۔ ''مرشد نامہ'' میں شیخ عبدالقدوس گنگوہی (م ۹۴۵ھ/۱۵۳۸ء) اسی صنف کو استعمال کرتے ہیں۔ ''گرو گرنتھ صاحب'' میں یہی ہیئت نظر آتی ہے۔ دکن میں میراں جی شمس العشاق (۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء) ابراہیم عادل شاہ جگت گرو (م ۱۰۳۶ھ/۱۶۲۶ء)، برہان الدین جانم (۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء)، شاہ داول (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ء) وغیرہ بھی اسی صنفِ سخن کو اپنا ذریعۂ اظہار بناتے ہیں، یہاں تک کہ اٹھارھویں صدی عیسوی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۱۷۵۲ء) بھی اپنے صوفیانہ خیالات کے لیے اسی ہیئت کو اپنے تصرّف میں لاتے ہیں۔ اس ہیئت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اوزان ہندوی ہیں اور مختلف راگ راگنیوں

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۶۱۔

کے مطابق اشعار لکھے گئے ہیں ، جیسے در مقام دھناسری ، در مقام رام کلی ، در پردۂ بلاول ۔ مصرعے راگ راگنیوں کے مطابق ہونے کی وجہ سے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور آج ہمیں ، اوزان کا تصور بدل جانے کے باعث ، ان میں وزن کا بھی پورا احساس نہیں ہوتا لیکن گانے کے لیے یہ موزوں ہیں ۔ اشعار کا موضوع تصوف ہے جس پر ویدانت کا اثر گہرا ہے ۔ فلسفۂ وحدت الوجود اس تصوف کی جان ہے ۔

گجرات میں قدیم اردو کے جو نمونے ملتے ہیں ان میں یا تو صوفیائے کرام کے ملفوظات ہیں جن سے اس زمانے کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ ہوتا ہے ، یا پھر شاعری کے وہ نمونے ہیں جو شاہ باجن ، قاضی محمود دریائی ، شاہ علی جیوگام دھنی اور خوب محمد چشتی کے قلم سے نکلے ۔ گجرات میں پہلی بار ہمیں اس زبان میں تخلیق کرنے کی مسلسل روایت کا پتا چلتا ہے جو اس دور میں اس طور پر کہیں نظر نہیں آتی ۔

اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ شمال سے آئی ہوئی زبان جب گجرات کی زبان میں گھل ملی تو اس عملِ امتزاج سے زبان کی ایک ایسی شکل ظہور میں آئی جو بعد میں ممتاز ہو کر ''گجری اردو'' کہلائی ۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات (۶۹۷ھ/۱۲۹۷ء) سے پہلے گجرات کی زبان ، جس پر عربی فارسی کے اثرات مسلسل پڑ رہے تھے ، کیا تھی ؟ اس کا کچھ اندازہ ہیم چندر کے ان دوہوں[1] سے ہوتا ہے جو اس نے اپنی قواعد میں نقل کیے ہیں ، یا پھر ان چند نمونوں سے پتا چلتا ہے جو گجراتی رسم الخط میں ، اس زمانے کے مروجہ عوامی زبان میں لکھے گئے تھے ۔ ۶۹۷ھ (۱۲۹۷ء) سے تقریباً سوا دو سو سال پہلے ہماری نظر سید نور الدین محمد عرف ست گرو (م ۴۸۷ھ/۱۰۹۴ء) کے ''ست پنتھی رسائل'' پر پڑتی ہے جن میں ہندو وید اور یوگ کو ، اسلامی تصوف کے رنگ میں ، بھجنوں اور گیان کے روپ میں مرتب کیا گیا ہے ۔ یہ رسائل آج بھی خوجوں کے ہاں مقدس کلام کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ اس کلام کو جب اردو رسم الخط میں لکھا جاتا ہے تو گجرات کی قدیم زبان کی شکل و صورت کا ایک خاکہ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ اس کلام کا مزاج ، بحور و اوزان سب خالص ہندوی ہیں ۔ یہ دو

---

[1] دیکھیے تمہید ، ص ۷ ۔

نمونے دیکھیے :

۱۔ ست گرو کہے رے ہو ہو کرے
ان ہو ہو نہ پاوے کوے
سکھ چین تاں جو ہو ملے
تو شرساٹا نہ ہوئے وے[1]

۲۔ ست گرو کہے رے جوتھا مرتا تو سب جگ مرے
انے ساچا نہ مرے کوئے
آکنر گیان جے مرے
تیسے مری مرن نہ ہوئے[2] ۔

یہ اس زمانے کی مروجہ گجراتی کے قدیم ترین نمونے ہیں ۔ یہ زبان آج تقریباً نو سو سال گزر جانے کے بعد بھی اتنی اجنبی معلوم نہیں ہوتی کہ اسے پہچانا نہ جا سکے ۔ اس سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شورسینی پراکرت کا احاطۂ اثر ، جس کا ایک ترقی یافتہ روپ اردو ہے ، اتنا وسیع تھا کہ یہ اس وقت بھی ایک ہند گیر زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ اس کے افعال ، ترکیبِ الفاظ اور جملے کی ساخت وہی ہے جو آج بھی اردو زبان کی ہے ۔

* * *

---

[1] نوائے ادب : بمبئی ، ص ۵۶ ، جولائی ۱۹۵۷ء ، جلد ۸ ۔
[2] ایضاً ۔

دوسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ، لغات ، کتبے

(۱۴۰۰ع–۱۶۰۰ع)

تیمور کے حملے (۸۰۱ھ/۱۳۹۸ع) کے بعد ، جو لوگ گجرات آئے ہیں اُن میں ایسے عظیم المرتبت صوفیائے کرام کے نام ملتے ہیں جن کی عظمت کے سامنے آج بھی ہمارے سر احترام سے جھک جاتے ہیں ۔ اس زمانے کی زبان کے لیے ہمیں اولیائے کرام کے اُن فقروں اور ملفوظات کے بکھرے ہوئے موتیوں کو بھی تلاش کرنا پڑتا ہے جو تاریخ اور تذکروں کے ہزاروں صفحات میں ادھر اُدھر لٹکے ہوئے ہیں ۔ سید برہان الدین ابو محمد عبداللہ قطبِ عالم (م ۸۵۷ھ/۱۴۵۳ع) کے یہ فقرات نویں صدی ہجری کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں جو انھوں نے مختلف موقعوں پر اپنی زبان سے ادا کیے اور جن کی داستان تاریخوں میں درج ہے ۔ ایک موقع پر فرمایا :

(۱) ”کیا ہے ، لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے[۱] ۔“

(۲) قطب العالم نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر شاہ محمود سے فرمایا :

”بھائی محمود خوش ہو ، اسان تھیں وڈا تسا تھیں وڈا سالگے
گھر جلال جھالیان آیا[۲] ۔“

---

[۱] خاتمہ مرآۃ احمدی : (جلد سوم) ، ص ۷۲ ۔ اور تحفۃ الکرام : میر علی شیر قانع ٹھٹھوی ، جلد اول ، ص ۷۱ ، مطبع حسینی اثنا عشری بمبئی ۔

[۲] تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۱۸ ۔

(۳) ایک اور موقع پر فرمایا :

”چشتیوں نے پکائی انے بخاریوں نے کھائی[۱] “

(۴) ’جمعات شاہیہ‘ میں لکھا ہے کہ :

”روز در حجرہ مشغولے ۔ حضرت قطبیہ در آمدم ۔ دیدم کہ اضطرابِ عظیم میکردند و بدست دیوار گرفتہ درونِ حجرہ میکردند و ھندیہ ۔ ”ھد پر مین کوہڑیا سائیں ہرم چمکائے“ بر زبان مبارک جاری فرمودند[۲] ۔“

(۵) تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں قوالی کا رواج عام تھا اور یہ قوالیاں عام طور پر ہندوی زبان میں ہوتی تھیں تاکہ ہر طبقے کے لوگ ان سے کیف و سرور حاصل کر سکیں ۔ ’جمعاتِ شاہیہ‘ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے ۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ :

”درین اثناء بر دربار قوالاں رسیدند و بزبان ھندی انشے کہ مشتمل بر نعت حضرت مقدسہ سید عالم صلی اللہ علیہ وسلم بود آغاز کردند ۔ حضرت شاہیہ باستماع آن خوش وقت شدند و درود فرستادند[۳] ۔“

اب حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م ۸۸۸ھ/۱۴۸۳ع) کے یہ فقرے دیکھیے جو اُس دور کی عام بول چال کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

(۱) حضرت شاہیہ نے سلطان شاہ غزنی (م ۹۲۲ھ/۱۵۱۶ع)[۴] کے بارے میں کہا :

”جو راجن جی او نھایا ہووے تو مجھ جیسے فقیروں کی برسوں لیں کناسی کرے[۵] ۔“

(۲) ایک اور تذکرے میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

”حضرت شاہیہ ایشان را در حجرۂ مبارک خود بردہ بزبان

---

[۱] خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۷۳ ، اور تحفۃ الکرام ، جلد اول ، ص ۳۸ ۔

[۲] جمعات شاہیہ : (قلمی) ورق ۹۳ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

[۳] جمعات شاہیہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، ص ۴ ۔

[۴] خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۹۴ ۔

[۵] ایضاً : ص ۳۸ ۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۴۳ میں یہ فقرہ اس طرح ملتا ہے :
”جو راجن جی کا اوند بھایا ہووے تو مجھ جیسے فقیروں کی برسوں لیں کناسی کرے ۔“

هندی مناجات کردند کہ 'راجن بکروق بدل بکروتا' فرمودن
هاپون بود۱ ۔''

(۳) ایک اور موقع پر کہا :

''رلہ لوکرے یعنی بخوان اے پیرک۲ ۔''

(۴) 'جمعات شاہیہ' میں ایک جگہ یہ الفاظ آتے ہیں :

''بعد از وصال حضرت قطبیہ در سر من فرو خواندند :
اے چھوہرہ بے ادبی بگذار و گستاخی سکن۳ ۔''

(۵) 'جمعات شاہیہ' میں ایک گجراتی شعر ملتا ہے جس کو پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مولف جس زبان کو گجراتی کہہ رہا ہے ، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اُردو کے نام سے جانتے ہیں ۔ حضرت شاہیہ نے فرمایا :

''من عاشق الکم کہ گندم نمائے جو فروش باشد بلکہ ماہیہ' . . . مثل گجرائیست :
آئیں کہ کر جوری کائے ۔ جوری کا کروی میٹھا لاگے۴ ۔''

(۶) تحفۃ الکرام میں لکھا ہے کہ :

''چوں حضرت شاہیہ نزدیک رسیدند توقف فرمودہ ایشان را بنام ایشان خواندند ۔ جواب نہ داد ۔ بار دوم خواندند ۔ جواب نداد ۔ بار سوم خواندند ۔ جواب نداد ۔ تبسم کناں فرمودند :
ارے میاں الولک بولتے کیوں نہیں۵ ۔''

اسی طرح 'جمعات شاہیہ' میں اور فقرے بھی ملتے ہیں ، مثلاً ''والدین مخدوم سید محمد راجو قتال درمیان آمد کہ ایشان برادر خواجہ و پسر خالہ و مرید و خلیفہ' حضرت سید الاقطاب مخدوم جہانیاں دام جلالہ می باشد و اسم والدۂ حضرت

۱- خاتمہ' مرآۃ احمدی : ص ۹۰ ۔
۲- مرآۃ سکندری : ص ۹۵ ، بار اول ، مطبع فتح الکریم بمبئی ۱۳۰۸ھ ۔
۳- جمعات شاہیہ : قلمی ، ورق ۱۰ ۔
۴- ایضاً : ورق ۹۱ ۔ [چوری کا گڑ میٹھا لگتا ہے]
۵- تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۸۱ ۔

ایشان جنت خاتون است ۔ حضرت مخدومیہ در حق ایشان بزبان اُچھ میفرمودند :

(۱) ''تساں راجے اساں خوجے یعنی تو بادشاہ و من وزیر۱ ۔''

ایک اور جگہ آیا ہے کہ ''روزے مخدوم سید راجو قدس سرہ بسلطان فیروز اتفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند'' :

(۲) ''کاکا فیروز چنگا ہے۲ ۔''

سلطان مرحوم گفت حالا کہ مخدوم زادہ پرسش فرمود :

''کاکا چنگا شد یعنی نیک شد۲ ۔''

'مرآۃ سکندری' میں لکھا ہے کہ سلطان محمود بیگرہ۳ (۸۶۳ھ—۹۱۷ھ/۱۴۵۸ع—۱۵۱۱ع) نے ایک موقع پر کہا :

(۳) لیجی پوری سب کوئی جھوڑے۴ ۔

شیخ بھیل گجراتی کے متعلق ، جو نظام الدین اولیا کے مرید ، شیخ لطیف کے فرزند اور شیخ عزیز اللہ متوکل کے والد ہیں ، یہ مشہور تھا کہ :

(۴) ''وقت شیخ بھیل جیسا پڑے تیسا سہے ، اپنی پیلن کسے نکہیے۵ ۔''

سلطان قطب الدین نے ، جسے حضرت شاہیہ (شاہ عالم) سے حد درجہ عقیدت تھی ، ان کی مدح میں یہ شعر کہا :

(۵) ستجھن شاہ جہانیاں جس دیتا سبحان
شاہوں کیرا شاہ توں دونہ جل تیری آن۶

سلطان سکندر نے ایک موقع پر یہ فقرہ ادا کیا :

(۶) ''پیر سوا مرید جوگی ہوا ۔''

نویں اور دسویں صدی ہجری کے محولہ بالا ملفوظات کے مطالعے سے کئی باتیں سامنے آتی ہیں : ایک تو یہ کہ زبان ابھی سیّال حالت میں ہے اور اس میں

۱- جمعات شاہیہ : (قلمی) انجمن ، ورق ۱۰۰ ۔
۲- ایضاً ۔
۳- مرآۃ سکندری میں لفظ بیگڑہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ''بزبان گجرات پنتوان گجرات عدد دو را گویند'' ، ص ۷۱ ۔
۴- مرآۃ سکندری : ص ۱۱۱ ۔
۵- مقالات شیرانی : جلد اول ، ص ۱۵۰ ۔
۶- جمعات شاہیہ : جلد پنجم (قلمی) بحوالہ نوائے ادب ، جلد ۵ ، اکتوبر ۱۹۵۴ع ، ص ۳۳ ۔

علاقائی اثرات تیزی سے جذب ہو کر اظہار کی قوت کو سہارا دے رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات میں بیک وقت مختلف رنگ ، مختلف اثرات اور مختلف لہجے ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیل رہے ہیں ۔ جو بھی اس زبان کو استعمال کرتا ہے ، اس میں اپنی مادری زبان کا رنگ شامل کر دیتا ہے ۔ اس طرح ہر اس فقرے کو ہندوی کا نام دیا جا رہا ہے جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ملا جلا کر بولے جا رہے ہیں ۔ تیسرے یہ کہ ان ملفوظات کی زبان پر پنجابی ، سرائکی ، گجراتی ، برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات بہت واضح ہیں ، اور ان سب کو ملا جلا کر ایک کرنے کے عمل سے ایک ایسا رنگ ابھر رہا ہے جو بادشاہوں سے لے کر فقیروں تک ، صوفیا سے لے کر عوام تک مقبول ہے ۔ ان ملفوظات اور فقروں سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ مختلف طبقے اور مختلف علاقوں کے لوگ ایک دوسرے کی بات اسی زبان کے ذریعے سمجھتے ہیں اور باقی دوسری زبانیں اپنے اپنے علاقوں تک محدود ہیں ۔ اس معاشرتی ضرورت ، رواج اور استعمال سے اردو زبان کا رنگ ابھرتا اور صاف ہوتا چلا گیا ۔

نویں اور دسویں صدی ہجری میں اس کا رواج اتنا عام ہو چکا تھا کہ مسجدوں اور مزاروں پر کتبے اسی زبان میں لگائے جاتے تھے ۔ رائے کھیڑ احمد آباد کی مسجد میں یہ کتبہ[1] (۹۶۳ھ/۱۵۵۵ء) آج بھی موجود ہے :

قادنیں سمجھائے کر باندھے ساجی پال
بانو مسجد کے تئیں ہیجیں ملک جلال
تاریخ اس سمیت کی ہوئی سو یوں مشہور
"مسجد جامع کے بیچ ڈٹھایا ہے نور" (۹۶۳ھ)

شولا پور میں ایک کتبے[2] پر یہ الفاظ ملتے ہیں :

اللہ نگاہبان تو جی ہر دو جہان
ہر دم کلیمہ کہو پایا ہی ضابطخان

ضابط خاں کا سالِ وفات ۹۹۹ھ (۱۵۹۰ء) ہے ۔

ان ملفوظات ، فقروں اور کتبوں کے بعد جب ہم **شاہ وجیہ الدین علوی**

---

[1] اس کتبے کا ایک نقش انجمن ترقی اردو کے کتب خانۂ خاص میں موجود ہے ۔ (ج ۔ ج)

[2] سہ ماہی "تحریر" دہلی ، شمارہ ۲ ، ص ۲۹۳ ۔

گجراتی (۹۱۰—۹۹۸ھ/۱۵۰۴ء—۱۵۸۹ء)[1] کے ملفوظات ، فقروں اور فارسی عبارت میں استعمال کیے جانے والے اردو زبان کے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ان کی زبان زیادہ صاف نظر آتی ہے ۔ شاہ وجیہ الدین علوی ، شیخ محمد غوث گوالیری (م ۹۷۰ھ/۱۵۶۲ء) کے مرید تھے ۔ درس و تدریس ان کا پیشہ تھا اور ان کے شاگرد و مرید سارے گجرات میں پھیلے ہوئے تھے ۔ ان کے مریدوں نے "بحرالحقائق"[2] کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس میں سوال فارسی میں ہیں اور ان کے جواب ، جو شاہ وجیہ الدین نے دیے ہیں ، اردو میں ہیں ۔ یہ چند جوابات دیکھیے جن سے اس زمانے کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

(۱) اپنوں کو کیا کشف ہوئے یا نہ ہوئے کام اس کا ہے ۔
(۲) کیا ہوا جو بھوکوں موا ۔ بھوکوں موئے تیں کیا خدا کوں اپڑیا ۔ خدا کو اپڑنے کی استعداد ہور . . .
(۳) جیسی تجلی پکڑے ایسا ارادہ دیوے ۔ اگر عبد کی تجلی پکڑے عبدیت ارادہ دیوے ۔
(۴) عارف اسے کہویں جو خدا سے بھریا ہوئے ۔
(۵) اگر کسی کوں تھوڑی بھی صفا ہوئے جو حرام لقمہ کھاوے یا حرام فعل کرے تو تیج پاوے ۔ دوجے بار بھی پاوے ۔ تیجے بار بھی پاوے ۔

اسی طرح ایک اور مخطوطہ[3] میں شاہ وجیہ الدین علوی کے بہت سے اردو فقرے ملتے ہیں جو فارسی عبارت کے درمیان استعمال میں آئے ہیں ۔ ان میں سے چند یہاں نقل کیے جاتے ہیں :

(۶) رات دن خدا جنوں کی مدح کرے ۔
(۷) نہ نہ یوں تو ذوق نہ ہووے ۔
(۸) اپنوں کوں کیا فائدہ ۔

---

[1] خاتمۂ مرآۃ احمدی میں سالِ وفات ۹۹۸ھ درج ہے ، ص ۷۰ ۔ اور اخبار الاخیار (فارسی) صفحہ ۱۵۹ پر سالِ وفات ۹۹۷ھ دیا ہے : "وفاتِ او در سنہ سبع و تسعین و تسعمایۃ ۔" مطبع مجتبائی دہلی ۱۳۰۹ھ ۔ (ج ۔ ج)

[2] بحرالحقائق مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ۔

[3] علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۹۷—۱۰۳ ، مطبوعہ اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد کراچی ، ۱۹۵۷ء ۔

(۹) آپیں جھک (جھک) مار کر قبول کرے گا۔
(۱۰) جب ترق پکڑیں گے آپیں درس کہیں گے۔
(۱۱) آقا شیخ عربی کا تعویذ کہاں میرا مکان کہاں۔
(۱۲) سب چھوڑ بیٹھے تو شتاب فائدہ ہو جاوے۔
(۱۳) یک ہوں یا دو ہوں۔
(۱۴) ایک گھڑی یا دو گھڑی یا چار گھڑی۔
(۱۵) تمہیں ایہاں رہتے ہو۔
(۱۶) ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں۔
(۱۷) فقیر او فرض تو نہیں۔

ان ملفوظات اور فقروں کا اگر نویں صدی ہجری کے ملفوظات اور فقروں سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ دسویں صدی ہجری میں زبان نسبۃً زیادہ صاف ہو گئی ہے۔ دوسری زبانوں کے اثرات یا تو اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں یا پھر اردو زبان کے لئے معیاری کینڈے سے خارج ہو گئے ہیں۔ قطب عالم اور شاہ عالم کے ملفوظات میں جو اُکھڑا اُکھڑا پن ہے وہ شاہ وجیہ الدین علوی کے ملفوظات میں نہیں ملتا۔ یہاں مقابلۃً شائستگی، نرمی اور گھلاوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس عرصے میں زبان ڈھل منجھ کر اتنی ضرور نکھر گئی ہے کہ اب اسے زیادہ مؤثر طریقے سے استعمال میں لایا جا سکے۔ ایک خاص اور قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ دکنی اردو کے اثرات بھی شاہ صاحبؒ کی زبان پر جمے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً 'اہنچ ہیں' (ہم ہی ہیں) میں 'چ' بمعنی 'ہی' دکنی اردو میں مرہٹی سے آئی اور گجرات میں بھی جزوِ زبان بن گئی۔ اسی طرح ''ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں'' میں پنجابی اثرات جو دکنی اردو میں قدم قدم پر نظر آتے ہیں، گجراتی اردو کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ دسویں صدی ہجری اس اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں مختلف زبانیں، مختلف لہجے، مختلف اصول و قواعد ایک جان ہو کر اپنی ایک الگ شکل بنا لیتے ہیں۔ شاہ وجیہ الدین علوی کی زبان شمال، دکن اور گجرات کی زبان کو اپنے دامن میں اسی سطح پر سمیٹ لیتی ہے اور یہی ان کے ملفوظات کی تاریخی اہمیت ہے۔

ملفوظات کے مطالعے کے بعد نویں صدی ہجری کی اس لغت کا ذکر بھی ضروری ہے جو تقریباً ۸۳۷ھ (۱۴۳۳ء) میں تصنیف ہوئی۔ لغت کا نام 'بحرالفضائل' ہے اور مصنف کا نام فضل الدین بلخی ہے۔ فضل الدین بلخی، احمد آباد کے پاس

کری نامی ایک قصبے کے رہنے والے تھے اور اپنے علم و فضل کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ 'بحرالفضائل' بنیادی طور پر عربی فارسی کی لغت ہے لیکن آج اس کی اہمیت ''باب چہاردہم'' کی وجہ سے ہے جس میں ان ہندوی الفاظ کو جمع کیا گیا ہے جو فارسی شاعری میں استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ باب چہاردہم کا عنوان ''در الفاظ ہندوی کہ در نظم بکار آید'' قائم کیا گیا ہے۔ لغت کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مصنف نے اسے مرتب کرتے وقت ہندوی علوم و فنون، اصطلاحات اور مختلف چیزوں کے مروج ناموں کو ذہن میں رکھا ہے۔ ایک فصل میں ہندوستان کے پھولوں کے نام دیے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر نام آج بھی اردو زبان میں مستعمل ہیں۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ ''بلخی نے ڈھائی سو سے زیادہ ہندی الفاظ فارسی و عربی الفاظ کی تشریح کی غرض سے اپنی تالیف میں داخل کیے ہیں۔ ان میں نصف سے زائد ایسے ہیں جو آج بھی اردو میں بغیر کسی تغیّر و تبدّل کے بعینہٖ رائج ہیں، جس سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ اردو زبان ہمارے مزعومہ نظریے کے برخلاف مغلیہ عہد سے بہت قدیم ہے[1]۔'' ذیل میں ہم چند الفاظ کی فہرست ''بحرالفضائل'' سے نقل کرتے ہیں تاکہ اردو زبان کے، جو اس زمانے میں ہندی یا ہندوی کے نام سے موسوم تھی، ذخیرۂ الفاظ کا اندازہ کیا جا سکے:

''جنبھائی (جماہی)، پالک، ترپھلہ، گھرگھٹ (گرگٹ)، کنوار، چولہ، برھتہ، جُلاھہ، چکناچور، کوڈھ (کوڑھ) دشمنائگی، سانڈھ، بڑی لونگ، ھری چولائی، بیر، پکھان کترلیں (گاگا)، بھوج پتر، تِلائی، جنجرو (گھونگھرو)، اکھروٹ (اخروٹ)، سوور (سُور)، تانبہ، گُدگُدی، دھواں، گوبھن، جوک، سیڈھی، تھوڈھی (ٹھوڑی)، تھانہ، چھاچھ، کیس، پھٹکری، مسک، کجور (کھجور)، تھوھر، سَتّو، تِتری (تتلی)، چیل، چوتر (چوتڑ)، پھرکی، کتّو، مقبل (لعیل)، سنداسی (سنڈاسی)، ماندر (بندر)، گولنگ (گھونگا)، گینلہ، کرچھن (کرچھا)، پھول، کولھی، چھچھوندری، ڈھینگ، کٹورہ، مونگن (عقیقہ)، میتھی، ہینگ، گھاس، پھٹکری، کاچھہ (کچھوا)''[2] وغیرہ وغیرہ۔

یہ لغت جس میں اردو زبان کے ڈھائی سو سے زیادہ الفاظ ہیں، جغرافیہ، ہیئت، موسیقی اور عروض کی بابت معلومات بہم پہنچاتی ہے۔ ''بحرالفضائل'' میں ایک اردو

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول: ص ۱۱۸۔
[2] ایضاً: جلد اول، ص ۱۲۹ — ۱۳۰۔

کا شعر بھی ملتا ہے جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ یہی وہ زبان ہے جو مسلمانوں کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیل کر اتنی عام ہو چکی تھی کہ ایک طرف اس کے الفاظ فارسی و عربی لغات میں معنی کی وضاحت کے لیے استعمال ہونے لگے تھے اور دوسری طرف اس کے اشعار خیالات و احساسات کی ترجمانی بھی کرنے لگے تھے ۔ شعر یہ ہے :

دیکھ بیکھ پیو پر گھر جاوے   لس لس لینو نیند نہ آوے

اسی زبان کو بلخی ''ہندوی'' کے نام سے موسوم کرتا ہے ۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ''بحرالفضائل'' کا مصنف گجرات کا رہنے والا ہے ۔ علاء الدین خلجی (۶۹۵ھ—۷۱۵ھ/۱۲۹۵ع—۱۳۱۵ع) کے زمانے کا مشہور شاعر فخر الدین قواس جس نے ، 'فرہنگ نامہ' کے نام سے سب سے پہلے ایک ایسی لغت مرتب کی جس میں ہندوی الفاظ معنی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے گئے تھے ، غزنہ کا رہنے والا تھا ۔ اسی طرح رفیع حاجب خیرات ۷۷۳ھ (۱۳۷۱ع) میں 'دستور الافاضل' کے نام سے ، فیروز شاہ تغلق (۷۵۲ھ—۷۹۰ھ/۱۳۵۱ع—۱۳۸۸ع) کے عہد میں ، اسی قسم کی ایک فرہنگ مرتب کرتا ہے ۔ قاضی بدر الدین دہلوی ۸۲۲ھ (۱۴۱۹ع) میں ''ادات الفضلا'' تالیف کرتے ہیں جس میں 'فرہنگ نامہ' اور 'دستور الافاضل' کی طرح ہندوی الفاظ ، معانی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں ۔ ان سب مصنفوں کی مادری زبانیں مختلف ہیں لیکن ''ہندوی الفاظ لکھتے وقت وہ مقامی زبانوں سے قطع نظر کرکے صرف اسی خاص زبان کے الفاظ درج کرتے ہیں جو کم از کم ہندوستان کے مسلمانوں میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی ۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ذخیرۂ الفاظ ان کتابوں میں عام ہے[1]۔''

جو لسانی عمل گجرات کی اُردو زبان کے فقروں اور ملفوظات میں نظر آتا ہے کہ مختلف زبانوں کے الفاظ و اثرات نئے لہجوں کے ساتھ ایک دوسرے سے مل کر ایک ہو رہے ہیں ، وہی لسانی عمل سارے برعظیم کی طرح ، ان ناموں میں بھی نظر آتا ہے جو گجرات کے مسلمانوں نے اپنے بچوں کے رکھے یا اپنے بزرگوں کو جن ناموں سے پکارا ؛ مثلاً شاہ راجو قتال ، شاہ پیارن ، میاں جی ، قاضی چاپلندہ ، بابا ڈھوکل ، منجھن میاں ، سلطان محمود بیگڑہ ، الف خان بھوکالی ، مولاجی ، سید بڈھن ، شاہ بھیکن ، میاں منجھلا ، جمال چھوری ، بی بی جی ، موسیٰ سہاگ ،

---

[1] ۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی ؛ جلد اول ، ص ۱۰۲ - ۱۰۳ ۔

بابا خوبو ، بابا کرامت ، بی بی بچھ ، مولانا میاں[1] وغیرہ ۔ یہ نام جہاں دو کلچروں سے مل کر ''تیسرے کلچر'' کے بننے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں ، وہاں اسی تیسرے کلچر کے لسانی عمل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں ۔ اُردو اسی تیسری تہذیب کی نمائندہ علامت ہے جس میں سارے برعظیم کی لسانی و تہذیبی روح شامل ہے ۔

آئیے اب نویں اور دسویں صدی ہجری کے ممتاز شعرا کے کلام اور روایت کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ شاعری کی اس روایت نے گجرات میں کیا کیا شکل اختیار کی اور آئندہ دور کی شاعری اور روایت کو کس طرح متاثر کیا ۔

☆ ☆ ☆

---

[1] ۱۔ یہ سب نام تحفۃ الکرام ، مرآۃ احمدی (جلد اول) ، خاتمہ' مرآۃ احمدی اور مرآۃ سکندری سے لیے گئے ہیں ۔

تیسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت

(۱۴۰۰ع — ۱۶۰۰ع)

اردو شاعری پر سب سے پہلا اور گہرا اثر ہندوی روایت اور اسطور کا پڑتا ہے ۔ وہ لوگ ، جو یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے صرف و محض فارسی زبان و ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایات و فکر کو نظرانداز کیا ، بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان و ادب پر چوتھی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایات ہی کی حکمرانی رہتی ہے ۔ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہوتی ہے اور ہندو تصوف کے اسی رنگ کو قبول کرتی ہے جو سارے برعظیم میں ناتھ پنتھیوں ، بھگتی کال اور نرگن واد کی شکل میں رائج تھا ۔ خواجہ مسعود سعد سلمان ، امیر خسرو ، بابا فرید ، بوعلی قلندر پانی پتی ، شرف الدین یحییٰ منیری ، کبیر ، شیخ عبدالقدوس گنگوہی ، شاہ باجن ، قاضی محمود دریائی ، علی جیو گام دھنی ، گرو نانک ، میرانجی شمس العشاق ، برہان الدین جانم وغیرہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو ہیں ۔ اس شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برعظیم میں بھجن ، گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانۂ قدیم سے چلی آ رہی ہیں ۔ لیکن جب اس روایت کو استعمال ہوتے ہوئے پانچ صدیاں گزر گئیں اور اس میں نئے ذہنوں کی تخلیقی پیاس بجھانے کی صلاحیت باقی نہ رہی تو آنے والی نسلوں نے رفتہ رفتہ اسے ترک کر دیا اور فارسی زبان و ادب سے نئی قوت حاصل کر کے اپنی تخلیق کی آگ کو روشن رکھا ۔ ہمارے اپنے زمانے میں جو حیثیت ، نئے تخلیقی راستوں کی تلاش میں ، انگریزی و مغربی ادبیات کو حاصل ہے ، وہی حیثیت پہلے ہندوی روایت ، اصناف و فکر کی رہتی ہے اور پانچ سو سال بعد یہی حیثیت فارسی ادب و فکر کو حاصل ہو جاتی ہے ۔ رد و قبول کا یہ فطری عمل ہے ۔ یہ قانونِ فطرت ہے کہ

انسانی ذہن ایک ہی ڈگر ، ایک ہی راستے پر ہمیشہ نہیں چل سکتا ۔ تبدیلی کا یہ عمل رک جائے تو سارا معاشرہ خود اندر سے گلنے سڑنے لگے ۔

گجرات میں تصوف نے جس طرح اپنا رنگ جما کر انسانوں کے دلوں پر حکمرانی کی اس کی نوعیت شمال سے مختلف تھی ۔ یہاں گہرے ہندوی اثرات نے اسلامی تصوف کے ساتھ مل کر ایک ایسا روپ دھارا جس نے ایک طرف اُن نومسلموں کو ، جو قدیم ہندو روایت کے ہاتھوں پروان چڑھے تھے ، اپنائیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اسلامی عقیدے نے اُن کی کایا کلپ بھی کر دی ۔ اتنے گہرے ہندوی اثرات کے ساتھ تصوف کا یہ رنگ ہمیں کہیں اور نہیں ملتا ۔ یہیں سے یہ روایت دکن پہنچ کر میرانجی شمس العشاق اور ان کے سلسلے میں برسوں پروان چڑھتی رہتی ہے ۔ یہاں موسیقی کا استعمال بھی زیادہ ملتا ہے ۔ جکری (ذکری) جو سازوں پر گائی جاتی تھی ، مناجات ، حمد اور ذکر خدا کا ایک نیا مقبول طریقہ قرار پاتی ہے ۔ کرشن مہاراج کا گہرا اثر بھی یہاں کی شاعری پر ملتا ہے ۔ وحدت الوجود اور دوسرے اسلامی تصوف کے نکات بھی ہندو اسطور کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں ۔ عشق و محبت کے تصورات پر بھگتی کال کا اثر واضح ہے ۔ گجری اردو شاعری کی بحریں ، اوزان اور اصناف بھی ہندوی ہیں ۔ فارسی کا اثر اتنا بھی نہیں ملتا کہ ہمیں فارسی اصنافِ شاعری ، صنعتیات و رمزیات کی مقبولیت و رواج کا احساس ہو سکے ۔ گجری شاعری کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نیا مذہب ایک نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں نومسلم ایک کشش ، ایک دلکشی محسوس کر سکیں ۔ اس میں نئے عقیدے کی چھوٹ بھی ہے اور قدیم ہندو روایت کی واضح جھلک بھی ۔ گجری شاعری کی روایت انھی اثرات سے مل کر بنتی اور نشو و نما پاتی ہے ۔

شیخ بہاء الدین باجن (۷۹۰ھ — ۹۱۲ھ/۱۳۸۸ع — ۱۵۰۶ع) تصوف اور شاعری کی اسی روایت کے ممتاز نمائندہ ہیں ۔ شیخ باجن برہانپور کے رہنے والے اور شیخ معزّ الدین کے بیٹے تھے ۔ موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھتے تھے اور اسی مناسبت سے باجن تخلص رکھا ۔ ایک سو بائیس سال کی عمر میں انتقال ہوا ۔ شیخ رحمت اللہ کے مرید تھے ۔ قدیم اردو میں شیخ باجن غیر معمولی اہمیت کے مالک ہیں ۔ ”خزائن رحمت اللہ“ کے نام سے فارسی نثر میں اُن کی ایک تصنیف یادگار ہے جس میں صوفیائے سلف کے کلمات کے علاوہ ، خصوصیت کے ساتھ اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوال جمع کیے گئے ہیں ۔ کتاب فارسی میں ہے لیکن باجن نے جابجا اپنا اردو کلام بھی دیا ہے ۔ اس کتاب کے ایک باب میں ،

جیسے "خزینۂ ہفتم" کہا گیا ہے ، شیخ باجن نے دوسروں کے اقوال کے ساتھ ساتھ اپنے اشعار ، جکریاں اور دوہرے بھی دیے ہیں ۔ ان اشعار کی زبان نویں صدی ہجری کی زبان ہے اور ان میں اسلامی اور ہندوی اثرات مل جل کر ایک ایسی شکل اختیار کرتے ہیں جو گجری اردو کے ساتھ مخصوص ہے ۔ یہی اردو شاعری کی پہلی اور قدیم ترین روایت ہے ۔ "خزائن رحمت اللہ" کے "خزینۂ ہفتم" کی ابتدائی سطور اس لیے اہمیت رکھتی ہیں کہ ان میں باجن نے "جکری" کی تعریف کی ہے اور اس کے مقصد و ماہیت پر روشنی ڈالی ہے ۔ باجن نے لکھا ہے :

> "در ذکرِ اشعار کہ مقولۂ این فقیر است ، بزبانِ ہندوی جکری خوانند و قوالانِ ہند آنرا در پردہ ہائے سرود می نوازند و می سرایند ۔ بعضے در مدح پیرِ دستگیر و وصفِ روضۂ ایشان و وصفِ وطنِ خود کہ گجرات است و بعضے در ذکرِ مقصدِ خود و مقصوداتِ مریدان و طالبان و بعضے در ذکرِ عشق و محبت[۱] ۔"

جکری (جکری ، ذکری کی گجری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکرِ خدا ، ذکرِ رسول ، ذکرِ پیر و مرشد ، ذکرِ تجرباتِ باطنی و وارداتِ روحانی کو اس طور پر ایسے اوزان اور ایسے عام فہم الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ اسے گایا بھی جا سکے اور سازوں پر بجایا بھی جا سکے ۔ جکری کی حیثیت مختصر گیت یا راگ راگنیوں کے ان بولوں کی تھی جنھیں گا بجا کر لوگوں کے اندر عالمِ وجد و سرور پیدا کیا جا سکے ۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مضامین بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے ۔

ہیئت کے اعتبار سے جکری ، بھجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دوہروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے ۔ باجن کے ہاں اس کی عام ہیئت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار ، جو ہم قافیہ ہوتے ہیں ، "عقدہ" کہلاتے ہیں ۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنھیں "پین" کہا جاتا ہے ۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے ، "قفلس" کہلاتا ہے ۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا الگ ، لیکن ہم وزن ہوتا ہے ۔ ہر "گیت" سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے ؛ مثلاً "عقدہ در پردۂ صباحی" ، "عقدہ در پردۂ بلاول" ، "عقدہ در پردۂ کدار" ، "عقدہ در پردۂ للت" وغیرہ ۔

---

[۱] خزائن رحمت اللہ : شیخ باجن (قلمی) ، کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

شیخ باجن نے اپنی زبان کو کہیں "زبانِ ہندوی" کہا ہے اور کہیں "زبانِ دہلوی" ، اور اس کے تحت جو گیت دیے ہیں وہ سب قدیم اردو کے نمونے ہیں ۔ اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ زبانِ دہلوی اور زبانِ ہندوی دونوں ایک ہی زبان کے دو نام تھے ۔ زبانِ دہلوی اسے اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ زبان گجرات میں دہلی ہی سے پہنچی تھی ۔ اب اس زبان کی ، جس طرح کہ وہ شیخ باجن کے ہاں استعمال میں آئی ہے ، چند مثالیں دیکھیے :

عقدہ در پردۂ صباحی :

سب پھل باری تو ہیں بھورا پیو بھر لیو باس
راول میرا راج کرے ری مندر کے پاس
باجن باجن ایرا تجھ باجیں نا جیون میرا

یہ زبان و بیان اور یہ انداز باجن کے کلام کا عام رنگ ہے ۔ اس میں روایت اور اس کے رمز و کنایہ سب ہندوی ہیں اور لفظوں کی ترتیب اور وزن سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھنکار بھی ہندوی ہے ۔ عقدہ کا ایک پین (بند) اور دیکھیے :

جب لگ جیب چلے ہے میری ہیری کھوے شارہ پوراؤں
منہ لیوں بھر لیوں تیرا ناؤں کریم و رحیم تیرا ناؤں
باجن جیو جیوے تجھ ناؤں   بھرپور رہا توں سب کے ٹھ ئں
تجھ ناؤں کی میں ہوتی واری جاؤں

یہاں بھی ہندوی روح تصوف کا راگ جگا رہی ہے ۔ یہی وہ رنگ ہے جو آگے چل کر گرو نانک کے کلام میں چمکا اور یہی انداز ہے جو گرنتھ صاحب میں بھگتوں کے کلام میں نظر آتا ہے ۔ یہاں اسلامی تصوف کی روح ، ہندوی رمز و کنایہ کے ذریعے خود کو ظاہر کرنے کی کوشش میں ، اسی رنگ میں رنگ جاتی ہے ۔ اب ہم باجن کا ایسا کلام پیش کرتے ہیں ، جس میں عربی فارسی کے الفاظ نسبتہً زیادہ استعمال میں آئے ہیں ۔ لیکن جس وزن میں وہ ڈھالے گئے ہیں ، جو روح ان پر سایہ فگن ہے اور جس لکر سے انھیں ملا رہی ہے ، وہ خالصاً ہندوی ہے ۔ 'در پردۂ صباحی' کا یہ پین دیکھیے :

اللہ سیتی جے کوئی ہوئے   اللہ اور جگ اس کا ہوئے
من مراد گھر بیٹھے پاوے   اس کو مار نہ سکیے کوئے

کوئی اللہ سبحن اللہ کہے سبحن باجن درویش ہر مناوے
اللہ ہوں کوچہ سبحن اپنی جھکاوے

ایک اور "عقدہ در پردۂ مباحی" کا یہ بند دیکھیے:

سو ہے شیخ رحمت اللہ   شیخ سیوں بانے اللہ
روشن گنبد برسے نور   حاجتمند کی حاجت پور
باغ سہاوا ہے دربار   واکی چہری پورے انار
سابھر کنارے تمہارا تھانا   زیارت آوے شاہ شہانا
شیخ عزیز اللہ تن قطب جہانگیر   باجن کو تھیں ہو دستگیر
شاہ رحمت اللہ ہے ساتھا پیر

جہاں بھی فکر و احساس پر ہندوی روایت اپنا رنگ چڑھا رہی ہے۔ 'عقدہ در پردۂ الف' کا یہ بند پڑھیے اور دیکھیے کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہا ہے اور کس روایت کو سامنے لا رہا ہے:

"کھولو کھولو ری بار دکھلاؤ سکھو
جس سکھو دیکھیں میری سیتو جی سکھو
جس سکھو دیکھیں دکھ دلدر جاوے
شاہ رحمت کا درس باجن پاوے

باجن کا کلام پڑھتے ہوئے بار بار ذہن کبیر اور گرو گرنتھ صاحب کی طرف جاتا ہے اور اس طرزِ احساس کو ابھارتا ہے جو ان بستیوں سے مخصوص ہے۔ لیکن ان سے بہت پہلے شیخ باجن نے جکریوں کی شکل میں اسے اتنا مقبول بنا دیا تھا کہ یہ موسیقانہ شاعری کا عام رنگ بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا۔ باجن کا یہ کلام، نور الدین ست گرو (م ۴۸۷ھ/۱۰۹۴ء م) کی روایت کی ارتقائی شکل ہے۔ اپنے زمانے کا یہ ایسا جدید رنگِ سخن تھا کہ آنے والی نسلوں نے اسے قبول کر کے اپنے فکر و احساس کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ "عقدہ در پردۂ بلاول" کا یہ بند دیکھیے:

شرابِ محبت بھر بھر پیالے   اثر عشقت 'اثر' لوالے
بس روئے دل سالامالی   نبی رسول کی چنوں چالی
بھکاری آیا عیدی مانگے   بیری کا کچھ تجھ دھر مانگے
صحت تن اور عمر دراز   رزق فراغ آونش کاز
اوکن ہکی کن کر لیں   باجن کو دیکھن لیں

اور اس کے بعد "عقدہ در پردۂ نوری"[1] پڑھیے:

عقدہ : کیوں نہ لاؤں چندنا   اب ماہ بریالا بنا
بین : شہ جو لایا چندنا چوبا چولہ مہوکے
بوئی جو آئی نوشہ کی سہرا جیورا ہوکے
جاتی جوئی موگرا چن چن لایا مالی
کچھ کندری کچھ کھولے شہ ایری تالیں تہالی
ساتی بھئے مل کر دیویوں آسیسا
یہ بنا نبی جیوے ری کوڑ لگ برسا
تخلص : باجن تیرا باؤلا تجھ کارن تیے دھکے
نبی محمد مصطفیٰؐ سیں نور جگ میں جھمکے

موسیقی کی یہ روح، لفظوں کی یہ حلاوت، جذبے کی یہ حرارت، جو باجن کے کلام میں رس گھولتی ہے، آج بھی ہمیں اس لیے متاثر کرتی ہے کہ یہ موسیقی آج بھی زندہ ہے۔ شیخ باجن کا کلام گائے جانے کے لیے مخصوص سُروں کے مطابق ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں ہند اسلامی تصوف کا مزاج سرایت کیے ہوئے ہے جو ہندو اور مسلمان دونوں کو متاثر کرتا ہے۔ باجن کے کلام میں مزاج کی ٹھنڈک اور نرمی، تغیرالہ صدا کا لوچ اور لہجے کی مٹھاس ہمیں آج بھی بھلی لگتی ہے۔ شاہ باجن کے کلام میں اوزان سب ہندوی ہیں۔ فارسی و عربی لفظوں کو بھی اسی مزاج میں ڈھالا گیا ہے۔ جمع، مضارع اور حاصل مصدر بنانے کے لیے بھی ہندوی طریقے استعمال کیے گئے ہیں۔ اس زبان پر بیک وقت برج بھاشا، کھڑی، پنجابی، سرائیکی، گجراتی اور راجستھانی کے ملے جلے اثرات نظر آتے ہیں۔ ان سب زبانوں کے اصول و قواعد بھی مل جل کر استعمال میں آئے ہیں۔

نویں اور دسویں صدی ہجری کی اسی ادبی روایت کے دوسرے ممتاز نمائندے **قاضی محمود دریائی** (۸۷۲ھ—۱۴۶۹ء/۹۴۱ھ—۱۵۳۴ء)[2] ہیں۔ محمود دریائی گجرات

---

[1] شاہ باجن کے کلام کے یہ نمونے "خزائن رحمت اللہ" (مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان) سے لیے گئے ہیں۔

[2] تحفۃ الکرام: جلد اول، مطبوعہ بمبئی، ص ۸۱ اور خزینۃ الاصفیا، مطبع ثمر ہند لکھنؤ، جلد دوم، ص ۸۰ میں سالِ وفات ۹۲۰ھ دیا ہے۔ مؤلف خزینۃ الاصفیا
(باقی حاشیہ اگلے صفحے پر)

کے ان برگزیدہ صوفیا میں سے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے ۔ قاضی صاحب گجرات کے خواجہ خضر کہلاتے ہیں ۔ دریائی لقب کی وجہ بیان کرتے ہوئے صاحبِ 'تحفۃ الکرام' نے لکھا ہے کہ :

> ''قاضی محمود بعد از رحلتِ پدر بر مسندِ ارشاد تمکّن جست ۔ بزرگی و خوارق ایشاں عالم را فروگرفت و خدمتِ عالم آب ہم بایشاں تعلق داشت ۔ اکثر در کشتیہائے تباہی کہ یاد ایشاں مینمود بساحلِ مراد میرسیدند ۔ ازیں سبب "دریائی" لقبِ خاص مقرر گشت[۱] ۔''

قاضی صاحب بیرپور کے رہنے والے اور اپنے والد قاضی حمید عرف شاہ چاہلندہ کے مرید تھے ۔ شاہ چاہلندہ ، شاہ قطب عالم سے ارادت رکھتے تھے ۔ قاضی محمود اور شاہ عالم کے درمیان محبت کا گہرا رشتہ تھا ۔ قاضی محمود دریائی انھیں سنجھن شاہ کے نام سے پکارتے تھے ۔ قاضی صاحب سے بہت سی کرامات بھی منسوب ہیں لیکن ان کی شخصیت کی نمایاں خصوصیت ولولۂ عشق ہے ۔ میر علی شیر قانع نے لکھا ہے کہ ''ھنگامِ جوانی از مقامِ غوثیت در گزشتہ بمقامِ محبوبیت در رسیدند[۲] ۔'' مزاج کی اس کیفیت اور عشق کی اس گرمی کا اثر ان کی شاعری پر گہرا ہے ۔ یہی رنگ ان کی شاعری و شخصیت کا نمایاں رنگ ہے ۔ سب تذکرہ نویسوں نے اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے ۔ ''مرآۃ احمدی'' میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

> ''قاضی محمود از غلباتِ عشق پیوستہ بر حسبِ حال نقشِ عاشقانہ بعبارت هندی در مقاماتِ ھندیہ بطرزِ دل پسند می بست[۳] ۔''

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

نے یہ قطعۂ تاریخ بھی درج کیا ہے :

حضرت محمود شیخ با کمال   سالک مشکل کشا محمود دان
شد چوزیں دنیائے فانی درجہان   سالِ وصلِ او بگو شیخ هدا

لیکن یہ اس لیے صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اُن کی وطن کو واپسی کا سال ہے ۔ مولوی عبدالحق نے قدیم اردو ، مطبوعہ کراچی ، ص ۳۹ میں سالِ وفات ۱۰۹۴ھ دیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

[۱] تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۹۷ ۔

[۲] ایضاً : ص ۹۸ ۔

[۳] خاتمۂ مرآۃ احمدی : مطبوعہ کلکتہ ص ۱۲۱ ۔

''خزینۃ الاصفیا'' سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے :

> ''صاحبِ ذوق و محبت و عشق از عظمتے خلفائے شاہ عالم گجراتی است ۔ اشعارِ عاشقانہ بزبانِ هندی فرمودے کہ قوالانِ آں دیار بوقتِ سماعِ اشعار آنجناب بمجلسِ اصفیا میخوانند و بغایت موثر می باشند[۱] ۔''

عشق کی اس شدت کا قاضی محمود دریائی پر یہ اثر تھا کہ ان کے سارے کلام سے اس جذبے کی گرمی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس عشق کا اظہار اللہ ، رسولؐ اور مرشد کے ساتھ بھی ہے اور دین و دنیا کے سارے امور بھی اسی محور پر گھومتے ہیں ۔ عشق کی اس آگ کو وہ موسیقی کی نرمی اور پھوار سے ٹھنڈا کرتے ہیں ۔ ان کا بیشتر کلام ، شیخ باجن کی طرح ، گانے کے لیے لکھا گیا ہے ۔ موسیقی سے ان کی دلبستگی کا یہ عالم تھا کہ جب وقتِ مرگ قریب آیا تو محفلِ سماع منعقد کی ۔ وجد و حال کی کیفیت رقص کی کیفیت میں بدل گئی ۔ اسی حالت میں سجدے میں گر پڑے اور جان بحق تسلیم کردی ۔

قاضی محمود دریائی کے ضخیم دیوان[۲] میں ، اس دور کی مقبول و مروجہ روایت کے مطابق ہندوی روایت چہک چہک کر بول رہی ہے ۔ پورے دیوان کے مزاج پر ، لہجے اور اسلوب پر ، آہنگ اور ترنم پر ، اوزان و بحور پر ، اصناف اور انتخاب الفاظ پر ہندوی مزاج کی گہری چھاپ نظر آتی ہے ۔ قاضی صاحب کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اُردو شاعری کی روایت گجرات میں اس سطح پر آگئی ہے جہاں اُسے ادب کے ایک معیار کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے ۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا ہے اور اب بات کو زیادہ اعتماد کے ساتھ بیان کیا جا سکتا ہے ۔

قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو مختلف راگ راگنیوں اور سُروں کے مطابق ترتیب دیا ہے ؛ مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں : جکری در پردۂ بلاول ، در دھناسری ، در ملھار ، در کدراہ ، در کلیان ، در بھاکرہ ، در سارنگ ، در پردۂ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں : وصالیہ ، عشقیہ ، طلبیہ ، فراقیہ ، توحید ، ترکِ غرور ، عداوتِ مدعی ، غمِ مدعی وغیرہ) در توڑی ، در اساوری وغیرہ ۔ وہ شیخ باجن کی روایتِ جکری کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے

---

[۱] خزینۃ الاصفیا : جلد دوم ، ص ۸۰ ، مطبوعہ ثمر ہند لکھنؤ ۔

[۲] دیوان قاضی محمود دریائی : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ۔ کلام کا نمونہ اسی نسخے سے لیا گیا ہے ۔

اور اسے آگے بڑھاتے ہیں ۔ کلام میں اپنے والد و مرشد کا ذکر بار بار کرتے ہیں :

قاضی محمد تن شاہ چاپلندھا میرا سب دکھ کدوہی اولاوے
محمد سنوری سائیاں مجھ اس بن اور نہ بھاوئے

(در بلاول ، نمبر ۱۶ ، ص ۱۰)

اس زمانے میں ، ہندوی روایت کے مطابق ، شعرا اپنا ایک ہندوی تخلص بھی رکھ لیتے تھے جو عام طور پر ہندی شاعری میں لاتے تھے ۔ کبیر نے اپنے نام کے آگے داس کا لفظ بڑھا کر کبیر داس کر لیا ۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے اپنا ہندوی تخلص الکھ داس اختیار کیا ۔ اسی روایت کے مطابق محمود بھی بار بار اپنے نام کے ساتھ داس کا لفظ استعمال کرتے ہیں ۔ جیسے :

نبی محمد اللہ پیارا محمود داس سورا تاری

محمود دریائی کے کلام سے محسوس ہوتا ہے کہ ہندوی روایت کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے ۔ اس کا اثر زبان و بیان پر بھی ہے اور رمز و کنایہ پر بھی ۔ ”در بلاول“ سے یہ بند دیکھیے :

سائیں کن ایک بار اکہار   ہوں دکھیا کروں جوہار
تیرے مکھڑے کے بلہار

محمود سائیں سیوک تیرا   توں لو سمرت سائیں میرا
کریں   پیاری   سار

امت نبی محمد کی یہ   محمود   تیرا   داس
برکت   پیر   چاپلندھا   سائیں پوروں من کی آس

”در دھناسری“ میں بھی یہی ہندوی رنگ و روایت غالب نظر آتے ہیں :

محمد درس سائیں کا بھاوے   چنت میری اور ناوے
جب ہنس مکھ آپ دکھلاوے   سب سہیّاں باوری لاوے
چھپ چاند اُجار جاوے

اس روپ کاوے کہیّا   دیکھ تاروں تیج نہ سہیّا
کر بیٹھ سورج مکھ رہیّا

منگل بدھ بر ھسپت آرے   سُکتر سنیچر بار جوہارے
راہ کیسائیں لون اُتارے

قاضی محمد میرے من بھایا   چاؤں چاپلندھا پیر میں پایا
اُن محمود کوں بہت سلایا

سارے کلام میں فراق کی کیفیت اور محبوب کے درشن کی کمنا ہے ، اسی لیے انتظار میں ہردم آنکھیں کھلی ہیں ۔ معلوم نہیں محبوب کب آ جائے ۔ ”در بلاول“ کے یہ بول دیکھیے :

جاگ پیاری اب کیا سووے   رین گئی نیوں دن کیا کھووے
سوق میت نپاوے کوئے   کھوڑی رہا کن سووے سوئے
جس کے شہ کوں اونگ ناوے   سودھن کیوں سو رین گنواوے
جاگ جاگ نیہ نلاوے   سوئے دٹھی کیوں شہ پاوے
محمود نہ جاگ نہ شہ کوں راوے   سو کر میت پیچھیں پچھتاوے

عشق کی یہی کیفیت بدلے ہوئے اشاروں کے ساتھ ”در دھناسری“ میں ملتی ہے :

نین رنگیلوں کے قربان   نین چھبیلوں کے قربان
نین جنجالوں کے قربان   نین سلونوں کے قربان

جن دیکھے سوزہ کر دھو لے آپس کرے لدھان
دیکھت نین مرگ بن سوں جھول ہوئی لسوان
پنکھی پنتھی دیکھت سوں کال کیتی جان

جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قاضی محمود کا موضوعِ سخن عشق ہے اور اس عشق کی ہزار ادائیں ان کے کلام میں جھلکتی ہیں ۔ کبھی یہ عشقِ خدا اور عشقِ رسول میں ظاہر ہوتا ہے ، کبھی مرشد کی عقیدت میں ولولہ و وارفتگی بن جاتا ہے ۔ کبھی یہ فراق ہے اور کبھی ترکِ دنیا کے جذبے کو اُبھارتا ہے ۔ یہ سارا کلام ، پڑھنے سے زیادہ ، قوالوں کی زبان اور سازوں کے سنگیت میں اثر کا جادو جگاتا ہے ۔ اس زبان پر برج بھاشا اور گجراتی کا اثر گہرا ہے ۔ یہاں ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہندوی روایت پوری طرح چھا گئی ہے ۔

اسی روایت کو گجرات کے ایک اور نامور بزرگ شاہ علی محمد جیوگام دھنی (م ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ع) آگے بڑھا کر نقطۂ عروج تک پہنچا دیتے ہیں ۔ شاہ علی محمد جیوگام دھنی ، شاہ ابراہیم کے بیٹے تھے ۔ احمد آباد میں اُن کا مزار آج بھی مرجع خاص و عام ہے ۔

گم دھنی کا کلام پہلی مرتبہ اُن کے ایک مرید ابوالحسن ابن عبدالرحمٰن قریشی الاحمدی نے مرتّب کیا اور اس کا نام ”جواہرِ اسرار اللہ“ رکھا ۔ دوسری

مرتبہ[1] ان کے پوتے سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ نے اسے مرتب کیا اور اس پر ایک دیباچہ لکھا جو طویل عربی عبارت سے شروع ہوتا ہے۔ سید ابراہیم نے وہ فارسی قصیدہ بھی اس میں شامل کر دیا جو پہلے مرتب ابوالحسن نے تحریر کیا تھا۔ جہاں تک کلام کا تعلق ہے، وہ دونوں نسخوں میں یکساں ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ دوسرے مرتب سید ابراہیم نے پورے کلام کو ابواب میں تقسیم کر دیا ہے۔ دیوان کی ترتیب میں یہ التزام رکھا ہے کہ جن نظموں کا پہلا لفظ الف سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک جگہ کر دیا ہے اور جن کا پہلا لفظ ب سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک ساتھ کر دیا ہے۔ اس طرح ہر حرف کا ایک باب مقرر کر دیا گیا ہے۔ ہر نظم کو "مکاشفہ" کہا گیا ہے۔ ہر نظم کئی بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کو ''نکتہ'' کا نام دیا گیا ہے۔ شیخ باجن نے اپنے گیت یا نظم کو ''عقدہ'' کا نام دیا تھا، ہر بند کو ''پین'' کہا تھا اور آخری بند کو ''تخلص'' کا نام دیا تھا۔ ہیئت دونوں کے ہاں ایک ہے۔ جیوگام دھنی کے ہاں ''پین'' ''نکتہ'' ہو جاتا ہے اور پوری نظم مکاشفہ کہلاتی ہے؛ مثلاً مکاشفہ، نکتۂ اول در عقدہ، نکتۂ دوم، نکتۂ سوم، نکتۂ چہارم در تخلص۔ "جواہر اسرار اللہ" میں ایک سی حرفی بھی ملتی ہے جو پنجابی کی ایک مقبول صنف ہے اور شاید یہ اردو میں اب تک پہلی ''سی حرفی'' ہے۔

شاہ علی محمد جیوگام دھنی کا کلام فلسفۂ ہمہ اوست کا ترجمان ہے اور اس میں ''اثباتِ توحید و وجودِ واحد اور اسرار اللہ'' کو مختصر الفاظ میں اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ گام دھنی بہت مشکل پسند شاعر ہیں اور ہر بات کو صرف اشاروں میں بیان کرنے کی وجہ سے ان کے کلام میں ابہام نمایاں ہو گیا ہے۔ سارا کلام وارداتِ قلبی، عرفانِ ذات کے مسائل اور صوفیانہ تجربات میں ڈوبا ہوا ہے۔ وہ مسائلِ تصوف کو طرح طرح سے پیش کرتے ہیں۔ کبھی تمثیل سے واضح کرتے ہیں اور کبھی قصہ کہانی کے ذریعے۔ صاحبِ مرآۃ احمدی نے لکھا ہے کہ:

> ''جز نقش توحید نمودے۔ دیوانے دارد ہندی۔ زبان در روش و معنی برابر دیوانِ مغربی است[2]۔''

---

[1] ہم نے سید ابراہیم کے مرتبہ قلمی نسخے ''جواہرِ اسرار اللہ'' سے استفادہ کیا ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان کی ملکیت ہے۔

[2] خاتمۂ مرآۃ احمدی: ص ۹۵ اور تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۳۱۔

گام دھنی کے لیے توحید اور ہمہ اوست کا مسئلہ ساری کائنات پر حاوی ہے۔ وہ ساری زندگی اور ساری دنیا کو اسی رنگ سے دیکھتے ہیں۔ یہی ان کے کلام کا مرکز ہے۔ مولانا شیرانی[1] نے لکھا ہے کہ ''معلوم ہوتا ہے کہ وہ صفات سے گزر کر عینِ ذات میں محو ہیں۔ قلب پر وصال کیفیت طاری ہے۔ بشر، شجر، قمر، پھول، کلی، غنچہ غرض تمام مظاہرِ قدرت میں محبوبِ حقیقی جلوہ نما ہے اور یہ اس کے نشۂ محبت سے سرشار ہیں۔ اس سے رنگ رلیاں کرتے ہیں اور محظوظ ہوتے ہیں۔ کبھی مجنوں بنتے ہیں، کبھی لیلیٰ، کبھی شیریں ہیں کبھی خسرو، کبھی دولہا ہیں اور کبھی دلہن۔ محبوب اُن کا بھیس بھرتا ہے اور یہ محبوب کا بہروپ اختیار کرتے ہیں۔ وہ ان پر ناز کرتا ہے اور یہ اس پر ناز کرتے ہیں۔ رنگ اڑاتے ہیں اور پھول کھیلتے ہیں۔ مختصر یہ کہ وہ اپنی محبت میں مگن ہیں۔'' یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں سوز و ساز کی کیفیت آج بھی محسوس ہوتی ہے اور آج بھی، جب کہ ان کے کلام کی زبان مشکل اور غیر مانوس نظر آتی ہے، الفاظ اور اُن کا آہنگ و ترنم دل پر اثر کرتا ہے۔ یہ سچے عاشق کے جذبۂ عشق کا سچا اظہار ہے۔

ان کی شاعری کا عمومی مزاج ہندوی ہے جس پر ہندوی اسطور، روایت، صنمیات و رمزیات کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ ہمہ اوست کے فلسفے نے شاہ گام دھنی کے اندر دنیا کی رنگا رنگی اور تضاد کو ایک وحدت بنانے کی بصیرت عطا کر دی ہے۔ باجن اور محمود دریائی کا کلام بھی اسی ہندوی روایت کی کڑیاں ہیں لیکن گام دھنی کے کلام میں ہندوی روایت بہت گہری ہو کر ایک نیا رخ، نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ گام دھنی کا کلام ہندوی روایت کا نقطۂ کمال ہے۔ لیکن یہاں، اور یہ بہت دلچسپ بات ہے، فارسی روایت کے اثرات بھی ہلکے ہلکے جذب ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ بظاہر ہندوی روایت حاوی ہے لیکن لاشعور میں ''ردِ عمل کی تحریک'' نے سر اٹھانا شروع کر دیا ہے۔ یہ نقوش اتنے دھندلے اور یہ اثر اتنے پردوں میں چھپا ہوا ہے کہ گام دھنی کے کلام میں اسے اڑتے بادل کے سائے کی طرح کبھی کبھی دیکھا جا سکتا ہے۔ گام دھنی کے کلام کے ایک حصے میں، اور ممکن ہے یہ آخری دور کا کلام ہو جب وہ ابلاغ کے نئے وسیلوں کی تلاش میں فارسی شاعری کی طرف گئے ہوں، یہ احساس ہوتا ہے کہ فارسی روایت نے اپنا رنگ جمانا شروع کر دیا ہے

---

[1] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۸۳۔

اور اسی رنگ کے ساتھ باجن ، قاضی محمود دریائی اور گام دھنی کے مخصوص رنگِ سخن کی روایت کا پھول کُمھلانے لگا ہے ۔ گام دھنی کے ہاں فارسی مصرعوں کی گونج سنائی دیتی ہے ، فارسی بحروں کو استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے ۔ کبھی کبھی فارسی زبان کے روزمرہ و محاورہ ترجمہ ہو کر اظہار کا ذریعہ بنتے نظر آتے ہیں ۔ مثلاً ع : ''جے تم لیلیٰ جویا اوڑو منجہ مجنوں کی نینوں دیکھو'' سعدی کے مشہور فقرے ''لیلیٰ را بچشمِ مجنوں باید دید'' کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے ۔ اسی طرح ''ساجن گھر میں کرے سو لنگرے اے کنگن پر ڈھونڈھن جانویں'' فارسی کے مصرع ''یار در خانہ و من گردِ جہاں میگردم'' سے متاثر معلوم ہوتا ہے ۔ اسی طرح ''کان کرو بہ ہرم کہواں'' میں کان کرو ''گوش کن'' کا ترجمہ ہے ۔ ''دھن مجہ پر لنگرے کیوں لنگرے تجہ جیسا ساتھی پیار دھرے'' میں لنگرے کرنا ''ناز کردن'' کا اور پیار دھرنا ''محبت داشتن'' کا ترجمہ ہے ۔ اسی عمل کے زیرِ اثر جیو گام دھنی کے کلام میں فارسی اوزان کا بھی پتا چلتا ہے ۔ مثلاً یہ اشعار :

یہ جیو تو رہتا نہیں   ہور من دوکھ سہتا نہیں
یہ جگ کسے جیتا نہیں   ہور باج تجہ کتا نہیں

''رجز مربع سالم'' کے وزن میں ہیں ۔ اور یہ مصرعے :

اس بستی کا کیا بنجارا   آج کھوں کل دوجوں مارا
سو کیوں تس کوں دھرے پیارا

''ہزج مربع سالم'' کے وزن میں ہیں ۔

آئیے اب گام دھنی کا کچھ کلام بھی دیکھیں تاکہ ان کی فکر ، ان کے احساس اور زبان و بیان کا نقش اجاگر ہو سکے ۔

مکاشفہ نکتہ اول در عقدہ :

آپیں کھیلوں آپ کھیلاؤں   آپیں آپس لیکل لاؤں

نکتہ دوم :

میرا ناؤں منجہ ات بھاوے   میرا جیو منجھی پرچاوے
میرا نیہ منجھے سوں سائے   رھری اپنیں روپ لبھائے

مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸۷ — ۱۸۹ ۔

نکتہ سوم :

لاگا نیہ سو منجہ سوں میٹھا   جد کا سودھن آپس دیٹھا
جیکو اپنیں روپ لبھاوے   سہیسو کیتو نہ آپ سہراوے

نکتہ چہارم در تخلص :

میں منجھ دھریا ناؤں سنگھاتی شاہ علیجیو ہے منجھ سائیں
منجھ بن کوئی نہیں جگ سائیاں جیری سہاگن ہوں ۔ ۔ ۔

مکاشفہ نکتہ اول در عقدہ :

آپیں کھیلے آپ کھیلاوے   آپیں آپس لیکل لاوے

گام دھنی کی یہ عام ہیئت اور رنگِ کلام ہے ۔ وحدت الوجود ان کا خاص موضوع ہے جسے وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں :

بات پیا جس بوجھن جائے   کھاتکھر کھولے کھاول آئے
رتی کا بھید نیائے

بوجھ پتاں بیں کھوں دیا ہے   رتی کا کور بھاگ کیا ہے
اس ستہ بھی ان بوجھ لیا ہے

اسی موضوع کو وہ بار بار دہراتے ہیں اور ہر بار اس میں ایک نیا رنگ ابھارتے ہیں ۔ کبھی کہتے ہیں :

''سہتیاں ملا ہور بھات پکاوے   آپیں کھاوے آپ کھلاوے
مہندی چوٹی ہاتوں لاوے   کرے ابھرن آپ دکھاوے

اور کبھی کہتے ہیں :

احد واحد کی گھونگھٹ سانیاں   کرے تجلی ذات سونائیاں
وہی لاہوت ہو جبروت آوے   ملکوت ناسوت کے بھاو لیاوے
ولی سو انسان کامل تھاوے   پانچ جنہ حضرت آت دکھاوے

چند مثالیں اور دیکھیے :

۱۔ اتی بات نبوجھی لوگاں آپ نبھاتا کری سو کونے
علم قدرت جس تھوڑا ہووے کی مجبور بچارا ہونے
۲۔ جمال جمال کھیل بھل جاسی   جلال جلال مل ایکج تھاسی
ہے جس صفت دوسالی ہووے   وہی صفت اس ذات ملاسی
۳۔ دوئی وجود کوں موجود ہونا یہ تو بات محال ہے لوگا
ایک حقیقت ہے کی آپے جان نمالوں کاٹے بھوگا

۴۔ جیوں پھول کلی رنگ رلی وہی   جیوں نبی محمد علی وہی
تیوں علیمحمد ولی وہی

۵۔ آپس کوں آون ہور پچھانے   پیو کوں توں کو دور جانیں
تو کیوں پاوے پیوں من آنے
شاہ علیجیو پیو پچھانوں   علیمحمد دوئی نجانوں
ایک وجود ہے من یوں آنوں

کلام کے اس انتخاب سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان و بیان کی سطح پر گام دھنی نے باجن اور محمود دریائی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ یہاں وحدت الوجود اور ہمہ اوست کا فلسفہ طرح طرح سے اظہار کی راہ پاتا ہے۔ جمال اور جلال، وحدت اور کثرت، ذات اور صفات، سمندر اور بوند ایک ہی تصویر کے دو رخ نظر آتے ہیں۔ اسی بات کو گام دھنی بار بار سمجھاتے ہیں۔ کبھی یہ کہہ کر کہ ''آپن کھیلوں آپ کھلاؤں'' اور کبھی ''آپن کھیلے آپ کھلاوے'' کہہ کر اور کبھی ''علی محمد دوئی نجانوں، ایک وجود ہے من یوں آنوں'' کے اظہار سے۔ اور بار بار کہنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں کی جا سکی ہے۔ اس تشنگی کے احساس سے گام دھنی کے ہاں ایک دکھ، ایک کرب کا احساس جاگتا ہے اور وہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ نہ صرف وہ اپنے دل کی بات واضح نہیں کر سکے ہیں بلکہ لوگ بھی اُن کی بات تک نہیں پہنچے ہیں۔ اسی لیے کبھی یہ کرب یوں ظاہر ہوتا ہے کہ ''بوجھہ پنان ہے کھوں دیا ہے'' اور کبھی ''اپنی بات نہ بوجھی لوگا'' کے الفاظ سے۔ شیخ باجن اور محمود دریائی نے اپنے صوفیانہ خیالات کو سنگیت کی زبان بنا کر پیش کیا ہے لیکن شاہ علی محمد جیو گام دھنی نے اسے پوری سنجیدگی سے اپنے منفرد تجربات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔

گام دھنی کا انتقال ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ء میں ہوا۔ اس وقت برعظیم پاک و ہند پر اکبر اعظم (۱۵۵۶ء—۱۶۰۵ء) کی حکومت تھی۔ گام دھنی کی وفات تک سلطنتِ گجرات قائم تھی لیکن ضعف و انتشار نے اسے اندر سے کھوکھلا کر دیا تھا۔ اسی زمانے میں تاریخ کے صفحات پر ایک اور نام اُبھرتا ہے اور اُس روایت کو اجاگر کر دیتا ہے جس کے ہلکے ہلکے نقوش، فارسی اثرات کی شکل میں، ہم جیو گام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں: شیخ خوب محمد چشتی فارسی روایت کے اِسی علم بردار کا نام ہے۔ شیخ خوب محمد چشتی (م۔ ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۳ء) گجرات کے اُن صوفیائے کبار میں سے ہیں جن کا نام آج بھی عزت و احترام سے

لیا جاتا ہے۔ شیخ خوب محمد، کمال محمد سیستانی (م۔ ۹۷۹ھ/۱۵۷۱ء) کے مرید اور یگانۂ روزگار السان تھے۔ فارسی زبان و بیان اور انشا پر انہیں کامل عبور حاصل تھا۔ ان کی مشہور زمانہ تصنیف ''امواجِ خوبی'' فارسی انشا کا خوب صورت نمونہ ہے۔ صاحبِ تحفۃ الکرام نے لکھا ہے کہ:

> ''میاں خوب محمد چشتی درویشِ کامل و صاحبِ لسان و صاحبِ سخن بودند۔ در تصوف دستِ رسا داشتہ و بر 'جامِ جہاں نما' شرح نوشتہ۔ امواجِ خوبی و خوب ترنگ نیز از ایشان یادگار مشہور و معروف است۔۔۔ تاریخ وصال ''خوب تھے'' گفتہ است[1]۔''

میاں خوب محمد کی اُردو مثنوی ''خوب ترنگ'' ۹۸۶ھ/۱۵۷۸ء کی تصنیف ہے اور چودہ سال بعد اس کتاب کو سامنے رکھ کر انھوں نے ۱۰۰۰ھ/۱۵۹۱ء میں ''امواجِ خوبی'' کے نام سے فارسی میں اس کی شرح لکھی۔ ''امواجِ خوبی'' میں زبان کے سلسلے میں 'عذر خواہی' کے عنوان سے انھوں نے ایک دلچسپ بات یہ لکھی کہ:

> ''ہر یک شعرے بزبانِ خود تصنیف کردہ اند و میکنند و من بزبانِ گجراتی کہ باالفاظِ عجمی و عربی آمیز است همچنان گفتم عیش میکید کہ لفظ را تغیّر دادہ نیاوردہ ام[2]۔''

اس بیان کے معنی یہ ہیں کہ شیخ خوب محمد چشتی نے گجراتی زبان استعمال کی ہے اور صرف اظہارِ مدعا کے لیے عربی و فارسی الفاظ کا سہارا لیا ہے۔ اگر عربی و فارسی الفاظ کو چھوڑ کر اس زبان کا تجزیہ کیا جائے تو یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اُردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جو اس وقت خصوصاً مسلمانانِ گجرات کی عام اور ادبی اظہار کی واحد زبان تھی۔

خوب محمد چشتی کے زمانے میں سلطنتِ گجرات زوال پذیر ہو چکی تھی۔ انتشار نے ڈیرہ جما رکھا تھا اور نفاق نے سلطنت کی سالمیت کو اندر سے پارہ پارہ کر دیا تھا۔ اسی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر اکبر اعظم نے ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء میں گجرات کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ ''خوب ترنگ'' فتحِ گجرات کے چھ سال بعد ۹۸۶ھ/۱۵۷۸ء میں تالیف کی جاتی ہے۔ اس وقت گجراتی تہذیب

---

[1] تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۹۶۔
[2] خوب ترنگ و شرح خوب ترنگ: (امواجِ خوبی)، قلمی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

کی ساری قدریں اپنی جگہ سے ہل چکی تھیں ۔ شر کی قوتوں نے معاشرے کی مثبت قدروں کو مغلوب کر دیا تھا ۔ بے یقینی اور عدمِ تحفظ کے احساس نے اُس تخلیقی آگ کو بجھا دیا تھا جو صدیوں سے روشن تھی ۔ انھی تہذیبی حالات کا اثر تھا کہ عشق کی وہ گرمی ، جو ہمیں جیوگم دھنی کے کلام "جواہر اسرار اللہ" میں ملتی ہے ، یا سوز و ساز کا وہ رنگ ارنگ جو شیخ باجن کے "خزائن رحمت اللہ" میں نظر آتا ہے ، یا محبت کا وہ رس اور جوش و ولولہ جو قاضی محمود دریائی کے "دیوان" میں ملتا ہے ، شیخ خوب محمد چشتی کی "خوب ترنگ" میں دکھائی نہیں دیتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے ۔ تصوف اب علم کی ایک شاخ بن کر رہ گیا ہے اور وارداتِ قلبیہ و تجرباتِ روحانی کے عناصر اس میں سے زائل ہو گئے ہیں ۔ "خوب ترنگ" میں خوب محمد چشتی علمی بحثیں کرتے ہیں ۔ اس میں اصطلاحات کی کثرت نظر آتی ہے ۔ یہاں قدرتِ بیان کا احساس تو ہوتا ہے ، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی نظر علمِ تصوف پر نہ صرف گہری ہے بلکہ وہ اس پر عملاً ماہرانہ قدرت بھی رکھتے ہیں ، لیکن ساتھ ہی ساتھ عشق کی آگ ، سوز و ساز کی کیفیت اور احساس کی گرمی کے ٹھنڈا پڑ جانے کا بھی احساس ہوتا ہے ۔

"خوب ترنگ"[1] میں خوب محمد چشتی نے تصوف و اخلاق کے باریک عالمانہ نکات بیان کیے ہیں ۔ جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں خوب محمد چشتی نے لکھا ہے کہ انھوں نے اس مثنوی میں اپنے پیر و مرشد شیخ کمال محمد سیستانی کے اقوال اور ہدایات کو نظم کا جامہ پہنا کر "ایں مثنوی گجراتی را خطاب خوب ترنگ دادم" اور یہ بھی واضح طور پر لکھا ہے کہ انھوں نے گجرات کی بولی میں عرب اور عجم کی بات شامل کی ہے :

جیوں دل عرب عجم کی بات   سُن بولی بولی گجرات

"عذر خواہی" کے تحت ایک اور جگہ لکھا ہے کہ :

جیوں میری بولی مُنہ بات   عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ وہ "نیا رجحان" ہے جو خوب محمد چشتی کے قلم سے بار بار ظاہر ہو رہا ہے ۔ خوب محمد چشتی اس نئے رجحان کے اولین معمار ہیں جس کے بعد یہ رجحان دکن پہنچ کر اردو زبان و شاعری کے دھارے کو بدل دیتا ہے اور فارسی روایت

---

[1] ۱۔ خوب ترنگ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

رفتہ رفتہ ہندوی روایت کی جگہ لے لیتی ہے ۔

"خوب ترنگ" میں خوب محمد نے حضرت وحدت ، قوس احدیت ، قوس واحدیت ، حضرت الٰہیت ، قوس ظاہر وجود ، تمثیل سرایت ، حقایق موجودات ، ظہور عین حق ، ظہور عین عالم ، ذاتِ مطلق از اسقاطِ اضافات ، وجودے کہ قائم بوجودے ، نور وجود ، عین حجاب و منکشف حجاب ، احاطۂ افعالِ حق در عالم ، فاعل بصفاتست نہ بذات وغیرہ جیسے دقیق موضوعات پر قلم اٹھایا ہے ۔ اس قسم کے موضوعات پر آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی اردو میں لکھنے کی دشواریوں کو وہی لوگ جانتے ہیں جنھوں نے جوئے شیر لانے کا ہنر سیکھا ہے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک بیش بہا تصنیف ہے اور اسی وجہ سے یہ کتاب اہلِ علم و فضل میں اتنی مقبول ہوئی کہ انھوں نے "خوب ترنگ" کو سامنے رکھ کر اسے اپنی تصانیف کا موضوع بنایا ۔ محمد عاصم برہانپوری نے "نغماتِ حیات" کے نام سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ء میں اس کا ترجمہ کیا اور شیخ محمد مخدوم (م ۔ ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ء) نے ، جو ارکاٹ کے رہنے والے تھے ، اس کے بعض مشکل ابیات کی شرح "مفتاح التوحید" کے نام سے لکھی[1] ۔

"خوب ترنگ" میں کہیں منقولاتِ شیخ محمد کو منظوم کیا گیا ہے ، کہیں تصوف کے باریک نکات حکایت کے پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں ۔ ایک جگہ شیخ چلّی کی حکایت بیان کی گئی ہے اور ایک مقام پر بلونت سوار کی داستان کے ذریعے تصوف کی باریکیاں سمجھائی گئی ہیں ۔ شیخ چلّی کا قصّہ دلچسپ ہے ؛ لکھا ہے کہ ایک ہی احاطے میں شیخ چلّی کے چار مکان تھے ۔ ایک دن وہ ایک مکان کی چھت پر چڑھا اور دیکھا کہ تین مکان تو ہیں ، چوتھا نہیں ہے ۔ بہت پریشان ہوا کہ آخر کہاں چلا گیا ۔ سوچا اس لیے روٹھ کر چلا گیا کہ پہلے میں نے اس کا خیال کیوں نہیں کیا ۔ چھت سے نیچے اترا اور اُس کی تلاش میں نکل گیا تا کہ روٹھے کو منا کر لائے ۔ لوگوں سے مکان کا "حلیہ" بیان کیا ۔ کسی نے کہا کہ ہاں اُس طرف جاتے دیکھا ہے ۔ ادھر بھاگا مگر وہاں بھی نہ ملا ۔ اسی دوڑ دھوپ میں اتنا تھک گیا کہ سوچا ذرا دیر کسی مسجد میں آرام کر لوں ، پھر تلاش کو نکلوں گا ۔ وہاں جو آیا تو اسے کچھ قلندر بیٹھے نظر آئے ۔ ان سے اپنا احوال بیان کیا اور سو گیا ۔ قلندروں کو جو مذاق سوجھا تو انھوں نے اس کی داڑھی مونچھ صاف کر دی ۔ فجر کے وقت آنکھ کھلی تو وضو کی غرض سے

---

[1] ۱۔ اردوئے قدیم : شمس اللہ قادری ، نولکشور ، ۱۹۳۰ء ، ص ۵۱ ۔

خوش ہو گیا۔ وہاں جو اپنا عکس دیکھا تو کہا یہ تو میں نہیں ہوں۔ شاید کوئی بھولا بسرا قلندر میری جگہ آ گیا ہے۔ اب وہ خود اپنی تلاش میں نکلا۔ آوازوں پر آوازیں دیں، مسجد کا ایک ایک کونا چھان مارا لیکن وہ اپنے آپ کو نہ پا سکا۔ خوب محمد چشتی نے تصوف کے اس باریک نکتے کو خوب صورتی سے بیان کیا ہے:

پانی میں مُکھ دیکھت بار　　پج داڑھی یوں دیا قرار
ہول رہا مسجد ماندہ سوئے　　یہ منجھ بسرا ایں ہے کوئے
کوئی قلندر ہے جنہ ٹانو　　بھولا آیا میری ٹھانو
جاؤں ڈھونڈنہ منجھے لے آؤں　　واہ بھیں ہوں منجھ کیوں پاؤں
پھر آئے مسجد کے دوار　　ہاکاں ماریں بہت پکار
ہو ہوں ہو ہونہ کہ چلاویں　　رہے ہوں سب ہو لکوں کیو پاویں

"شیخ چلی" کا یہ قصہ مولانا عبدالرحمٰن جامی (م۔ ۸۹۸ھ/ ۱۴۹۲ء) کی مثنوی "سلامان و ابسال" کے اس کُرد کے قصّے سے ملتا ہے جو کوہ و صحرا سے شہر میں آیا اور یہاں کے ہنگامے کو دیکھ کر خیال کیا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اس ہنگامے میں گم ہو جائے، اس لیے اپنی پہچان کے لیے سوتے وقت ایک کدو اپنے پیر سے باندھ لیا۔ مردِ زیرک نے جو کُرد کو کدو باندھے سوتے دیکھا تو سمجھ گیا کہ معاملہ کیا ہے؟ اس نے چپکے سے کدو اس کے پیر سے کھولا، اپنے پیر سے باندھا اور وہیں سو گیا۔ کُرد جب بیدار ہوا تو دیکھا کہ وہ کدو، جو اس نے اپنے پیر میں باندھا تھا، کسی اور کے پیر میں بندھا ہے۔ اس نے مردِ زیرک کو آواز دی اور کہا:

این منم یا تو نمی دانم درست　　گر منم چون این کدو بر پائے تست
ور توئی این من کجایم کیستم　　در شماری من نیایم چیستم؟

جامی کے ہاں کُرد کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ خوب محمد چشتی کے ہاں "شیخ چلی" کا معروف کردار لایا گیا ہے۔ کُرد اور شیخ چلی" دونوں سادہ لوح ہیں۔ دونوں اسی سادہ لوحی میں گم ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو تلاش کرتے ہیں۔ خوب محمد اور مولانا جامی دونوں نے عرفانِ ذات کے نکتے کو دلچسپ قصّے کے ذریعے بیان کیا ہے۔ فارسی کے اظہار میں زورِ بیان مؤثر ہے لیکن خوب محمد چشتی نے بھی عوامی زبان میں اپنے مفہوم کو واضح ضرور کر دیا ہے:

تصوف کے انھی پیچیدہ نکتوں کو، شیخ کمال محمد سیستانی کے منقولات کے طور پر، بار بار سامنے لایا گیا ہے۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے۔ "خوب ترنگ" کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک مشکل موضوع کو عام زبان میں کامیابی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ "بول گجرات" میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے جس میں عربی و فارسی کی آمیزش نے زبان و بیان کو ایک نئے معیار سے آشنا کیا ہے۔ اس کے اوزان، عین گجری اردو کی روایت کے مطابق، ہندوی ہیں، لیکن زبان میں فارسی عربی کے الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ "بعضے منقولاتِ شیخ کمال محمد" کے یہ اشعار دیکھیے جن کے پڑھنے سے مثنوی کے مزاج، موضوع، رنگِ سخن اور زبان و بیان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

ہے موجود سو کیتی شان　　پہاوں اُس کا کر عرفان
اک موجود وجودی ہوئے　　کس کی چھت پر چھتا نہ سوئے
وہ اپنیں ذاتیچ چھتاج　　ذات نہ وہ چھت ماں محتاج
ہب دوجا موجود پچھان　　وے موجود سو ذہنی جان
دھریا اُس کا ناؤں صفات　　پاتھ لاو تب پائے ذات
سمع بصر نہیں لاگے ہاتھ　　ذہنی ہے لازم چھت ساتھ
ہب موجود جو تیجی شان　　کروں بیان سنیں دھر کان
وے موجود اتفاق پائے　　ایسا اُن کا ناؤں کہائے
کرے اضافت تنزیہ دس　　اسم الٰہی کہیے تس
تشبیہ دھریں اضافت ہوئے　　اسم کیانی وہ سب کوئے
جیوں سائی تنزیہ سوں جب　　ارض زمین دھرتی کہیں تب
سائی تشبیہ سوں جب لہانوں　　گھوڑیاں کوز بجیری ناؤں
پاوے ہر موجود اتال　　دیکھ آرسی ماندہ مثال
فرض کروں اک شخص سو کیوں　　ہے موجود وجودیچ جیوں
وے ہب علم بصارت سات　　دیکھ چھپانے ہر ہر گھات
یہ موجود سو ذہنی کیوں　　موم سیتی ترسائی جیوں
ترسائی کوں ہاتھ جو لائے　　موم جو عین وجود سو پائے
موم سیتی ترسائی سات　　دکھلاوے کھوروں کی گھات
یہ موجود اضافی کیت　　مومیں چھت کھوری کوں دیت
ہر موجود فرق سوں جان　　صفت اضافت سمجھ پچھان
خدا تجھے سمجھاوے بات　　پائے مراتب منہ توں ذات
یہ موجود وجود سو جان　　زاید ذات نہ من منہ آن
اینہاں وجود صفت نیں دیکھ　　عین ہی موجود سو لیکھ

کہیے وجود صفت توں جب گھر کی شان سو بوجھے تب
حق کی ذات کہیے کیوں تب عدم وجود نہووے کب
رات ہووے بہادروں کی جب دیکھو انکھیاں مونچ سو تب
تب بھی دیکھا جائے اندھیار کہو اجالا تیتی بار
توں خوبی سمجیا اس شان ہیں کہوں لگ من دھر کان
عدم وجود اضافت ہوئے ولی صفت مت کہوے کوئے

پوری مثنوی میں ایک تسلسل کا احساس ہوتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ موضوع پر مصنف کو قدرت حاصل ہے اور زبان و بیان کی کمزور روایت کے باوجود اپنی بات کہنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ چند مثالیں اور دیکھیے ۔ ایک جگہ ''مرتبۂ لاتعین کہ غیب ہویت ذاتِ مطلق است ، نمودن در خود'' کو دو مصرعوں میں اس طرح واضح کرتا ہے :

جیوں بصر تھیں دیکھیں سب ولی بصر نہیں دیکھیں کب
ہے بھی نہیں بھی کہیا نجائے مطلق محمد موہیں نہیں آئے

''ظہور'' کے مسئلے کو کتنی سادگی اور آسانی کے ساتھ ان اشعار میں بیان کیا ہے :

ظہور پردا ہے اور شان کریں نہ پہلی شان گمان
پہلی شان نہ پایا جائے عارف کوں اس منہ دکھلائے
تہاں نہ رنگ نہ صورت ہوئے ضد نہیں اور مثل نکوئے

ایک اور جگہ علم کے مفہوم کو بڑے سلیقے سے واضح کیا ہے :

ہوتہ ہوتا علم اسی مفہوم عالم علم علم معلوم
جس نسبت یہ عالم ہوئے اسم الٰہی کہیے سوئے
جس نسبت معلوم سو پائے تینہ ممکن مخلوص کہائے

خوب محمد چشتی کے کلام کے مطالعے سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کی روایت اب اور آگے بڑھ گئی ہے ۔ ہندوی روایت پر فارسی کا رنگ و اثر غالب آنے لگا ہے ۔ ''بولی گجرات'' میں عربی فارسی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے ۔ اس تہذیبی عمل نے لسانی سطح پر اردو زبان کے ارتقا کو نئی منزل کا راستہ دکھایا اور خوب محمد چشتی کے ساتھ باجن ، محمود دریائی اور کام دھنی کی زبان ایک نئے تشکیلی دور میں داخل ہو گئی ، ''خوب ترنگ'' زبان و بیان کے اسی عبوری دور کی نمائندگی کرتی ہے ۔

اب ایک دلچسپ سوال یہ سامنے آتا ہے کہ تاریخ کے اس تہذیبی موڑ پر

خوب محمد چشتی کو اس مثنوی کی شرح فارسی میں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی ؟ کیا یہ کام خوب محمد ''بولی گجرات'' میں نہیں کر سکتے تھے ؟ خوب محمد نے اس کی وجہ امواجِ خوبی (فارسی) میں یہ بتائی ہے :

> ''اینجا قصد شعر بہ حفظِ مراتب نکرد کہ مضمون مراتب بغایت مغلق و اشکالے تمام دارد و اگر قصدِ رعایتِ شعر باشد از ابہام مستمعان دور تر افتد کہ ما وسعنی فی الارض و لا فی السماء ہر کہ در زمین و آسمان نگنجد در وزنِ شعر و قافیہ چگونہ سنجد . . .[۱]''

اس اقتباس سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی زبان میں اتنی سکت نہیں ہے کہ وہ اتنے دقیق ، اتنے گہرے اور باریک نکات کا پورے طور سے احاطہ کر سکے ۔ ایک طرف یہ کمزوری خود شاعری کی زبان میں موجود ہے اور ساتھ ساتھ جس زبان میں یہ شاعری کی جا رہی ہے ، خود اس کی کمزور روایت بھی اس کی ذمہ دار ہے ۔ اسی لیے خوب محمد چشتی نے ''امواجِ خوبی'' میں ان نکات کو حکایات ، تمثیلات حتیٰ کہ جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے ۔ لیکن مصنف کے اپنے اس جواز کے باوجود ''امواجِ خوبی'' کو فارسی زبان میں لکھنے کے اسباب ہمیں اس دور کے سیاسی ، سماجی اور تہذیبی حالات میں ملتے ہیں ۔

اکبرِ اعظم کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے بعد جب مغل صوبے دار ، حکّام و عمال اور افواج یہاں آئیں تو سلطنتِ گجرات کا پرانا نظام درہم برہم ہو گیا اور وہ ساری اقدار ٹوٹنے لگیں جن پر سلاطینِ گجرات کا سیاسی و تہذیبی نظام قائم تھا ۔ فتحِ گجرات کے دس بارہ سال کے اندر اندر سیاسی و معاشرتی سطح پر اتنی تبدیلیاں آئیں کہ نئے معاشرتی ڈھانچے نے پرانے کی جگہ لے لی ۔ مغلوں کی سرکاری زبان فارسی تھی ۔ شمالی ہند میں مرکزی سطح پر فارسی ہی کا چرچا تھا ۔ وہی چرچا کم و بیش ان صوبوں میں بھی تھا جو اکبرِ اعظم کی سلطنت میں شامل تھے ، اور واضح رہے کہ اکبر کی قلمرو میں تقریباً سارا ہندوستان شامل تھا ۔ فتح کے دس بارہ سال کے اندر اندر گجرات کے اہلِ علم و ادب پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہونے لگا اور اسی کے ساتھ گجری کا نہ صرف زور گھٹنے لگا بلکہ ادبی و ثقافتی سطح پر اس زبان کی کوئی خاص اہمیت باقی نہ رہی ۔ جو لوگ فارسی جانتے تھے معاشرے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ۔ رفتہ رفتہ صرف گجری جاننے والوں کی وہی حیثیت رہ گئی جو برطانوی دور میں صرف اردو جاننے والوں[۲] کی تھی

---

[۱] امواجِ خوبی : (قلمی) خوب محمد چشتی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی

صرف گجری جاننے والوں پر ملازمتوں کے دروازے بند ہو گئے اور معاشرتی سطح پر وہ بے علم لوگوں کی فہرست میں شامل ہو گئے ۔ اسی تہذیبی اثر کے ساتھ فارسی روایت اپنی بحور ، اپنے اوزان ، اپنی اصناف ، تخیلات ، رمزیات و صنمیات کے ساتھ گجری اردو پر بھی تیزی کے ساتھ اثر انداز ہونے لگی ۔ خالص ہندوی سانچوں کے بجائے فارسی سانچا اس کی جگہ لینے لگا ۔ خوب محمد چشتی فارسی کے بلند پایہ انشا پرداز تھے ۔ نئے تہذیبی عوامل نے انھیں یہ موقع فراہم کیا کہ وہ فارسی میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے ، خود کو بدلتے زمانے کے نئے تقاضوں کے مطابق بنا کر ، اپنی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس دلائیں ۔ ''خوب ترنگ'' انھوں نے ''بولی گجرات'' جاننے ، بولنے اور سمجھنے والوں کے لیے لکھی تھی ۔ ''امواجِ خوبی'' خصوصیت کے ساتھ اُن لوگوں کے لیے لکھی جو فارسی جانتے تھے تاکہ یہ نیا طبقہ بھی ان کی فکر سے روشناس ہو سکے ۔ خوب محمد گجرات کی تہذیبی و سیاسی تاریخ کے ایسے موڑ پر پیدا ہوئے جب فارسی اثر ایک بڑھتے ہوئے دریا کی طرح گجرات پر غالب آ رہا تھا ۔

اس بات کا ثبوت خوب محمد چشتی کی ایک اور تصنیف ''چھند چھنداں'' سے بھی ملتا ہے ۔ ''چھند چھنداں'' ایک منظوم رسالہ ہے جو ہندوی و فارسی عروض پر لکھا گیا ہے ، اور اس میں مصنف نے فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے ۔ منظوم اس لیے لکھا ہے کہ طلبہ کو یاد کرنے میں آسانی ہو ۔ جو تہذیبی اسباب ''خوب ترنگ'' کی شرح ''امواجِ خوبی'' کو فارسی زبان میں لکھنے کے تھے وہی اسباب فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کے تھے ۔ باجن ، محمود دریائی اور گام دھنی کو یہ کام کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی لیکن بدلتے سیاسی و تہذیبی حالات نے خوب محمد چشتی کو فارسی زبان میں ''شرح'' لکھنے اور فارسی عروض کو سمجھانے کی ضرورت کا احساس دلایا ۔ تہذیبی و سیاسی اثرات کس طرح افراد اور معاشروں کی فکر کا رخ موڑ دیتے ہیں ، یہ کوئی ایسی دشوار بات نہیں ہے جس کی وضاحت کی ضرورت ہو ۔ تاریخ کے صفحات قدم قدم پر اس کی گواہی دے رہے ہیں ۔ اکبر کی فتحِ گجرات سے قبل فارسی اوزان میں شعر کہنے کا رواج کم و بیش خال خال تھا ۔ گجرات کے سیاسی و تہذیبی زوال کے ساتھ یہ عمل شروع ہوا جس کے دبے دبے نقوش ہم شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں ۔ خوب محمد چشتی کے زمانے میں گجرات کا زوال ایک حقیقت بن کر سامنے آ چکا تھا ، اور نئے نظام کے اثرات معاشرے کے باطن میں سرایت کر چکے تھے ۔ اسی لیے پہلی مرتبہ فارسی اوزان

کو اردو شاعری میں استعمال کرنے کی ضرورت اور شعوری کوشش کا احساس ہمیں خوب محمد کے دور میں ہوتا ہے ۔ یہ وہ عمل تھا جس نے اردو زبان کے ارتقا کی سمت کو بدل کر اسے ایک نیا رخ دے دیا ۔ خوب محمد چشتی اسی لئے ادبی و تہذیبی رجحان کے ترجمان و نمائندہ ہیں ۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ سلطنتِ گجرات کے زوال اور اکبر کی فتحِ گجرات کے بعد نئے سیاسی و تہذیبی حالات کے سورج نے گجری اردو کی روشنی کو ماند کردیا اور فارسی اثرات نے خود اردو زبان و ادب کے مزاج میں وہ شگوفے کھلائے کہ رفتہ رفتہ ادب کا معیار اور فکر و خیال کا مرکزی نقطہ فارسی زبان و ادب بن گیا ۔ اصناف سے لے کر اوزان و بحور تک ، تشبیہ و استعارہ سے لے کر اسطور و رمزیات تک ، اسالیب سے لے کر روزمرہ و محاورہ تک ، سب میں فارسی اثرات کی دیوی سولہ سنگھار کیے نظر آنے لگی ۔ یہ ایک ترقی پسند رجحان تھا ۔ اس نے اردو زبان کے خون میں نئی قوتوں کا اضافہ کیا اور اسے فکر و اظہار کے تنگ دائرے سے نکال کر وسیع تر میدانوں میں لا کھڑا کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو ادب کا رنگ بدلنے لگا ۔ ہندوی عروض کا دائرہ بہت تنگ تھا ۔ اس میں بڑے ادب کی ایسی روایت بھی نہیں تھی جو اسے نئے راستوں اور نئی منزلوں کا پتا دے سکے ۔ جو کچھ اب تک قدیم اردو میں تخلیق ہو چکا تھا اس میں بغیر تبدیلی کے کچھ اور کرنا ممکن بھی نہیں رہا تھا ۔ اسی لیے جب فارسی اثرات نے اپنا جلوہ دکھایا اور یہ اثرات اردو ادب کی زندہ و ترقی پسند روایت بن کر دکن پہنچے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر ادب کو پَر لگ گئے ہیں ۔

گجرات اس وقت سارے برعظیم میں اردو زبان کا پہلا اور واحد مرکز تھا اسی لیے جب دکن میں اردو کے نئے مراکز ابھرے تو وہاں کے اہلِ علم و ادب نے قدرتی طور پر گجری ادب کی روایت کو اپنایا ۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ جب انسان کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر ان لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں ۔ دکن میں جب اردو ادب کا چرچا ہوا اور اسے سرکار دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو یہاں کے ادیبوں اور شاعروں کی نظر گجری ادب ہی پر گئی ۔ اس ادب کو معیار تسلیم کرکے انھوں نے اس روایت کے ان تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا جو ان حالات میں تہذیبی و لسانی سطح پر جذب کیے جا سکتے تھے ۔ اسی لیے دکنی ادب کی باقاعدہ ابتدا اس نقطے سے ہوتی ہے جہاں صدیوں کا سفر طے کر کے گجری ادب پہنچا تھا ۔ دکنی ادب

پر گجری ادب کے اثرات کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ شاہ برہان الدین جانم (م۔ ۹۹۰/۱۵۸۲ء؟) ، جو خاص دکن کے باشندے ہیں ، اپنی تصانیف میں کئی جگہ اپنی زبان کو "گجری" کہتے ہیں۔ "کلمۃ الحقائق"[1] میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

"سب یوں زبان گجری نام اس کتاب کلمۃ الحقائق"

"ارشاد نامہ"[2] میں یہ شعر ملتا ہے :

یہ سب گجری زبان   کر یہ آئینہ دیا نمان

"حجۃ البقا"[3] میں لکھتے ہیں :

ہے ہوویں گیان بچاری   نہ دیکھیں بھاکا گجری

شاہ برہان الدین جانم کے اپنی زبان کو گجری کہنے کے معنی یہ تھے کہ تصنیف کرتے وقت اُن کے سامنے گجری زبان و ادب ایک معیار کی حیثیت رکھتے تھے اور وہ تخلیقی سطح پر اسی کی پیروی کر رہے تھے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ گجری زبان و ادب کا اثر ، مغلوں کی آمد سے بہت پہلے ، سلطنتِ گجرات کے زمانے ہی میں ، ایک معیار بن کر دکن پہنچ چکا تھا۔ شمس العشاق میرانجی کی شاعری ، زبان و بیان اور روایت اسی سے اپنا چراغ جلاتی ہے۔ پروفیسر محی الدین زور بھی دبے الفاظ میں اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ہو سکتا ہے گجرات کے اثر سے دکن کی ادبی زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبدلہ زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گجری کہنے لگے[4]۔" یہ عمل بالکل اسی طرح ہوا جس طرح ولی کے زیرِ اثر اردو شاعری کی جو تحریک شمالی ہند میں پروان چڑھی اس نے دکنی ادب ہی کو معیار بنا کر اس کی پیروی کی اور برسوں بعد بھی میر تقی میر نے یہ کہہ کر :

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا ، باشندہ دکن کا تھا

اس روایت کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا۔

گجری اردو کے اپنے مخصوص اوزان تھے۔ اس کے پاس اپنی ہیئت تھی جس میں دوہرے ، عقدہ ، مکاشفہ اور بین شامل تھے۔ تصوف و اخلاق کے موضوعات کو موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں کے مطابق شاعری کی زبان میں ترتیب دینے کی روایت تھی ؛ جیسے عقدہ در رام کلی ، عقدہ در اردۂ لت ، عقدہ در توری وغیرہ۔ دسویں صدی ہجری کے اواخر میں مثنوی کی روایت اور فارسی اثرات بھی گجری اردو میں شامل ہو گئے تھے۔ اگر اس دور کے "گجری ادب" کو "دکنی ادب" میں ملا دیا جائے تو ایک کو دوسرے سے شناخت کرنا مشکل ہوگا۔ میرانجی ، اشرف بیابانی ، برہان الدین جانم ، شیخ داول ، ابراہیم شاہ ثانی جگت گرو کے ہاں یہی روایت کارفرما ہے۔ جب میرانجی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا رنگ یہ رہتا ہے :

کہنڑ بھاکا چھوڑ دیجے   چُن معنی مالک لیجے
ہے مغز میٹھا لاگے   تو کیوں بن اسنبے بھاگے

اشرف بیابانی کے ہاں بھی یہی انداز اور یہی رنگ ہے :

سونے کی جیوں کھوٹی جڑ   ہیرے مالک موتی جڑ
ایک ایک بول یہ موزوں آن   تقریر ہندوی سب بکھان

جانم بھی اسی رنگ کو اپناتے ہیں اور گجری روایت کی اسی ڈگر پر چلتے ہیں :

عیب نہ راکھیں ہندی بول   معنی تو چک دیکھ ڈھنڈول
جیوں کے موتی سمدر مانت   ڈابر میں ہے لاگیں بات

شیخ داول بھی اسی لکیر پر چل رہے ہیں :

اللہ واحد سرجن ہار   جیوں جگ عالم جس تھی بار
سگلا عالم کیا ظہور   اپنے باطن کیرے نور

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی کتاب "نورس" میں ، جس میں مختلف راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دیے گئے ہیں ، گجری اردو کی اسی روایت کی پیروی کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر اب گجری اردو کی روایت کے نمائندہ شاعروں کا صرف ایک ایک شعر ہی دیکھیے :

اللہ سیتی ہے کوئی ہوئے   اللہ اور جگ اس کا ہوئے (باجن)
جاگ پیاری اب کیا سووے   رین کہنی تیوں دن کیا کھووے
(محمود دریائی)

آپیں کھیلے آپ کھلاوے   آپیں آپس لیکل آوے
(جیو گام دھنی)

---

[1] کلمۃ الحقائق : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔
[2] ارشاد نامہ : (قلمی) ، ایضاً۔
[3] حجۃ البقا : (قلمی) ، ایضاً۔
[4] اردو شہ پارے : ص ۱۲ ، مطبوعہ ۱۹۲۹ء ، حیدر آباد دکن۔

اب دوجا موجود پچھان   وے موجود سو ذوتی جان
(خوب محمد چشتی)

یہ اثر ، جو ان مثالوں سے واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے ، نہ صرف اوزان ، ہیئت ، اصناف ، موضوعات اور رنگِ بیان میں نظر آتا ہے بلکہ گجری اردو کے لاتعداد الفاظ بھی دکنی اردو کا سرمایہ بن گئے ؛ مثلاً دکنی ادبی زبان میں پڑیا ، مٹیا ، ہولیا ، اپڑیا جیسے الفاظ گجری ہی سے آئے ۔ اسی طرح "ملا" وجہی کی تصنیف "قطب مشتری"[1] میں گمے (پسند ہو) ، پچھیں (پھر) ، آسنا (اس طرح کی) ، جوتا (دیکھنا) ، ہب (اب) ، لہاٹ کر (بھاگ کر) ، ماندگی (بیماری) ، نہاس (بھاگ) ، اوناول (بے صبری) ، ڈوسا (بوڑھا) وغیرہ جو الفاظ ملتے ہیں ، وہ گجری ہی سے دکنی میں گئے ہیں ۔ اسی طرح بہت سے فارسی عربی الفاظ ، جو بگڑی ہوئی شکل میں مخصوص املا کے ساتھ دکنی میں نظر آتے ہیں ، ان میں سے اکثر گجری ہی سے گئے ہیں — روایت اسی طرح قابلِ قبول بنتی ہے اور یونہی چراغ سے چراغ جلا کر ارتقا کا عمل اپنا سفر جاری رکھتا ہے ۔

☆ ☆ ☆

---

[1] نوائے ادب : بمبئی ، جلد ۳ ، اپریل ۱۹۵۲ع ، ص ۶۵ - ۶۶ ۔

چوتھا باب

دسویں ، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری میں گجری اردو روایت

(۱۶۰۰ع — ۱۷۰۷ع)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اکبر کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے بعد یہاں کا تہذیبی و سیاسی نقشہ کچھ اس طور پر بدلا کہ گجری اردو میں لکھنے والے اہلِ علم و ادب سرپرستی سے محروم اور ناقدری سے مجبور ہو گئے کہ ایسی ریاستوں میں ہجرت کر جائیں جہاں ان کے علم و ہنر کی قدردانی ہو اور وہ فراغت سے زندگی بسر کر سکیں ۔ گجرات سے قریب دکن کی مختلف ریاستیں تھیں جہاں گجری ادب کی روایت ایک زمانہ ہوا پہنچ چکی تھی اور اردو زبان وہاں پھل پُھول رہی تھی ۔ دکن کے شاہانِ وقت نہ صرف اس کی سرپرستی بلکہ خود بھی اس زبان میں شاعری کر رہے تھے ۔ اس تہذیبی ، معاشی و سیاسی صورتِ حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ گجرات ویران ہونے لگا اور دکن کے ادبی مراکز ابھرنے لگے ۔ گجرات سے جانے والے اہلِ علم و ادب کی فہرست خاصی طویل ہے لیکن جیسے ایک جگہ سے اکھاڑا ہوا پودا دوسری جگہ عام طور پر بار آور نہیں ہوتا اسی طرح ہجرت کرنے والوں میں باجن ، جیوگام دھنی ، محمود دریائی اور خوب محمد چشتی جیسا بڑا نام نظر نہیں آتا ۔ یہ چاروں نام گجری اردو ادب کے ممتاز ترین نام ہیں ۔ یہ چاروں مشاہیر اس تہذیب کے پروردہ ہیں جو علاءالدین خلجی کی فتح (۶۹۷ھ/۱۲۹۷ع) کے بعد گجرات میں مختلف تہذیبی ، سماجی اور لسانی عوامل سے مِل جُل کر تیار ہوئی تھی ، جس میں اسلامی روایت نے باغیہ ہندوی روایت سے مل کر ایک ایسی تنومندی پیدا کر دی تھی کہ اس میں نئے رنگ روپ کے ساتھ تخلیقی توانائی پیدا ہو گئی تھی ۔ ہجرت کرنے والوں میں جہاں

شیخ احمد گجراتی کا نام سامنے آتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ''یوسف زلیخا'' و ''لیلیٰ مجنوں'' پیش کی تھیں اور جس کا ذکر ہم نے محمد قلی قطب شاہ کے ساتھ کیا ہے ، وہاں سید محمد جونپوری (۸۴۷ھ — ۹۱۰ھ/۱۴۴۳ء — ۱۵۰۴ء) کے وہ پیرو بھی تھے جنھوں نے مہدوی عقیدے کے مطابق ''مہاجرت از وطن'' کے مذہبی فرض کو پورا کیا تھا ۔

گجرات میں سید محمد مہدی اور اُن کے پیروؤں کی علمی زبان تو فارسی تھی لیکن اُن کی روزمرہ کی زبان گجری اُردو تھی جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے تھے ۔ مہدوی بزرگوں کے اقوال اور فقرے آج بھی تاریخ اور تذکروں میں محفوظ ہیں ۔ تاریخ عرابی[1] (۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶ء) کے مصنف نے ہندوی کو ذریعۂ اظہار بنانے کا یہ جواز دیا ہے کہ سبھی ہندی میں اپنے مفہوم و مطلب کو بیان کرتے ہیں ۔ قرآن کا مطلب بھی اسی زبان میں بیان کیا جاتا ہے ۔ مہدی موعود نے بھی ہندی میں اپنے خیالات ارشاد فرمائے ہیں ۔ خوند میر کی زبان پر بھی اسی کے الفاظ آئے ہیں ۔ میاں مصطفیٰ نے بھی اسی زبان میں کہا ہے :

ہندی پر تا سارو طعنا   سبھی بتاویں ہندی معنا
یہ جو ہے قرآن خدا کا   ہندی کریں بیان سدا کا
لوگوں کوں جب کھول بتاویں   ہندی میں کہہ کر سمجھاویں
ہندی مہدی نیں فرمائی ؟   خوندمیر کے منہ پر آئی
کئی دوہرے ساکھی بات   اولے کھول مبارک ذات
میاں مصطفیٰ نیں بھی کہی   اور کسی کی پھر کیا رہی

سید محمد مہدی (م ۔ ۹۱۰ھ/۱۵۰۴ء) کے ملفوظات اور دوہرے تذکروں[2] میں محفوظ ہیں ۔ ایک موقع پر کہا کہ ''اچھے جی اچھے'' ۔ ایک اور موقع پر فرمایا کہ ''شہ کی چوٹ شکر کی پوٹ'' ۔ تاریخ ملداق میں اُن کا ایک جملہ ملتا ہے کہ ''بہتیا پسر جوگی جوگی'' ۔ مومن ابجاپوری نے ''عشق نامہ''[3] (اسرارِ عشق'' (۱۰۹۱ھ/۱۶۸۰ء) کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے جس میں

۱۔ بحر النکات : قلمی ، بحوالہ مقالات شیرانی ، جلد دوم ، ص ۲۰۷ ۔
۲۔ ملفوظاتِ حضرت سید محمد جونپوری ; مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
۳۔ عشق نامہ ، (اسرار عشق) کے چار مخطوطے انجمن میں محفوظ ہیں ۔ یہ دو دوہرے ایک مخطوطے کے پہلے صفحے پر درج ہیں ۔

سید محمد مہدی موعود کے حالاتِ زندگی و کرامات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ''اسرارِ عشق'' کے ابتدائی صفحے پر سید محمد کے یہ دو دوہرے بھی نقل کیے ہیں :

۱۔ چندر کھیں ترابن کوں، سورج دیکھو آئے
ایسا بھگوت جو بیٹھے 'دشت پاپ چھوڑ جائے
۲۔ تو روپ دیکھ جگ موہیا چند ترابن بھان
انہیں روپ بھن ہوو لکو وجہیں ہوئے آن

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات[1] میں آیا ہے کہ حضرت میراں جیو گاہ گاہ بزبانِ ہندوستان دربیانِ یارانِ خویش فرمودہ اللہ کہ ''جھوں 'کھوں میانے خدا بھیتر کی محبت ہے جیو ، جھوں 'کھوں میانے خدا بھیتر کی محبت ہے جیو ۔''

مہدی موعود کے داماد و جانشین سید خوندمیر (م ۔ ۹۳۰ھ/۱۵۲۴ء) کا ایک دوہرہ بھی ایک قدیم بیاض[2] میں ملتا ہے ۔

ایک ملامت بھوکھ دکھ عالمگیری بار   چلن تمام رسول کے جن کے یہ اختیار

دسویں صدی ہجری میں جو خاندان گجرات سے ہجرت کرتے ہیں اُن میں میاں مصطفیٰ (م ۔ ۹۸۳ھ/۱۵۷۶ء) کا خاندان بھی ہے ۔ یہ اصلاً بوہرہ تھے لیکن مہدی موعود کے عقیدے کو اختیار کر کے ایک ایسی جماعت کو راجپوتانہ میں قائم کیا جو آج بھی ''دائرہ'' کے نام سے موسوم ہے ۔ ان کے فارسی مکتوبات مشہور ہیں جن کے بارے میں مُلّا عبدالقادر بدایونی نے ''منتخب التواریخ'' میں لکھا ہے کہ ''از مکتوباتِ او بوئے فقر و فنا می آید'' ۔ اکبر کے دربار میں اُن سے مناظرے بھی ہوئے ۔ انھوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ ریختہ میں بھی اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے اور خاص طور پر گجری اردو[3] میں اُن کا وہ ریختہ ، جب وہ خانِ اعظم کی قید و بند میں تھے ، اُن کے جذبات و احساسات کا موثر اظہار ہے :

وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا   ات دھل جو لیہوں سہس پڑے
ہور ولیوں سوں بھی آئے اڑے   ہم اس بنتھ چالیں کھوڑے کھڑے
جو ہوو جی ہم سوں نہیں جوا   وے چوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا ہم جو بیرلگ ہوئے   کوئی ترواراں کوئی بھوکھ موئے
کوئی رہے سو پر جوئے جوئے

۱۔ مکتوب ہشتاد و دوم : (مکتوباتِ میاں مصطفیٰ ، قلمی) بحوالہ مقالاتِ شیرانی ، جلد دوم ، ص ۱۹۸ ۔
۲۔ بیاض (قلمی) مملوکہ اکبر صدیقی ۔
۳۔ مقالات شیرانی ; جلد دوم ، ص ۱۴۴ ۔

جو ہو جی ہم سوں نہیں جوا   وے جوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا جو مغلوں ہند پڑے   لے پکڑ جو بڑیوں ماہنہ جڑے
جوں چور سو آکل کئے کھڑے
جو ہو جی ہم سوں نہیں جوا   وے جوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا جو لوگوں برے کہے   کیا ہوا جو دکھ میں سوک رہے
کیا ہوا جو کروت سہی ہے
جو ہو جی ہم سوں نہیں جوا   وے جوکیں جو کہیں برا ہوا
کیا ہوا جو ہاتے بہت بلے   کیا ہوا جو سالھی چھوڑ چلے
کیا ہوا جو اس پنتھ جلے بلے
جو ہو جی ہم سوں نہیں جوا   تسے جوکیں جو کہیں برا ہوا

یہ اشعار آج بھی جذبات کی سیدھی سادی زبان میں ترجمانی کے سبب اثر رکھتے ہیں ۔ ”مثنوی فیضِ عام“ (۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ء) میں میاں مصطفیٰ کی زبان کو گجری کہا گیا ہے : ع

”دیا کھول کر جواب گجری زبان“

اور ان کے یہ دو شعر[1] دیے ہیں :

رے جگ کے دھاتی وٹھ ہیا   سوہ جیان ٹھگن یہ ٹیکہ کیا
بن تن من جوبن وار دیا   سوہ مرن جیون تجھ ساتھ دیا

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات میں ایسے ریختہ[2] بھی ملتے ہیں جہاں فارسی اور گجری اردو ساتھ ساتھ استعمال کی گئی ہے ۔ ایک ریختہ یہ ہے :

اس لنکھے اوپر واری رے   اس غمزے کے بلہاری رے
دل برد بیک رفتار کہ خوش   دیں برد بیک گفتار کہ خوش
لاکہ متاعِ ہوش و خِرد   وابستہ بداں دستار کہ خوش
اس لنکھے اوپر واری رے   اس غمزے کے بلہاری رے

ہر دو فارسی اشعار کے بعد گجری اردو کا یہ شعر التزام کے ساتھ بار بار آتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ گانے کے لیے لکھا گیا تھا ۔ یہی عمل ہمیں ایک اور ریختہ میں ملتا ہے جس میں پہلے دو شعر فارسی زبان میں آتے ہیں اور اس کے بعد یہ شعر

---

[1] ۱۔ مقالاتِ شیرانی : جلد دوم ، ص ۲۰۰ ۔
[2] ۲۔ ایضاً ، ص ۱۹۹ ۔

آتا ہے :

جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
لت لت خوبیاں اد کیاں خوشی کے تھال بھراؤ

اس کے بعد اس التزام کی صورت یہ ہو جاتی ہے :

ایکہ آں حاسد بدخو تلیں تل منجہ سوں لڑتا
ز سر کیں جر کو سو بولوں بولوں اڑتا
ایں دم از ہر زہ ہر سو سو خجل ہو رہا بارے
سویم آں دلبر خوش رو جو آیا ہنس ہنس پڑتا
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
لت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

روئے آں مہوش برتا سو کدھیں بھی نہ بسرتا
جاں زہجر رخ زیباش تس دن ڈسکی بھرتا
بگذشت آں ہمہ تشویش بھلا ہور امانی ؟
نو بر شنگی رعنا آئے پڑا لنگے کرتا
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
لت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

ان ملفوظات ، دوہروں اور ریختوں پر بھی ہندوی روایت کا اثر موجود ہے لیکن یہاں باجن ، جیوگام دھنی اور محمود دریائی کے مقابلے میں زبان و بیان آسان ہو گئے ہیں ۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ یہاں عام جذبات عام آدمی کی زبان میں ادا کیے جا رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ باجن ، دریائی اور گم دھنی کی زبان پر موسیقی کے رمز و کنایہ کا اثر گہرا ہے اور اسی لیے سنسکرت سے زیادہ قریب ہے ۔ تیسرے یہ کہ ان کی ادبی روایت براہِ راست سرزمینِ گجرات پر پھل پھول رہی ہے اور وہیں کی زبان اور ماحول کا اثر قبول کر رہی ہے ۔ ان کے برخلاف ، جیسے احمد گجراتی کی زبان میں دکنی اثرات کی وجہ سے تبدیلی آتی ہے ، اسی طرح میاں مصطفیٰ کی زبان میں راجپوتانہ کے اثر کی وجہ سے یہ تغیّر زبان و ادا میں پیدا ہوتا ہے ۔ یہی اردو کا مزاج رہا ہے کہ اس نے اپنے دامن کو سمیٹنے کے بجائے ہمیشہ پھیلانے کی کوشش کی ہے ۔

سید محمد مہدی موعود کے چار واسطوں سے پوتے سید اسحٰق سرمست (م۔ ۱۰۱۴ھ/۱۶۰۵ء) کا کلام بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے ۔ سرمست گجرات سے ہجرت کر کے برہان پور کے قریب آباد ہو گئے تھے ۔ ان کی یہ غزل اس دور

کے زبان و بیان پر روشنی ڈالتی ہے اور اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ جیسے جیسے وقت کا فاصلہ بڑھتا گیا ، اردو زبان پر ہندی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی اثرات کا رنگ گہرا ہوتا گیا ۔ ابتدائی کئی صدیوں تک ہندوی روایت ہی واحد ادبی روایت بن کر حکمرانی کرتی ہے اور جب اس میں تخلیقی صلاحیت ، معاشرے میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ ، مرجھانے لگتی ہے تو فارسی روایت اس کی جگہ لے لیتی ہے ۔ سرمست کی غزل[1] میں ہندوی اور فارسی روایت کی چھوٹ بیک وقت نظر آتی ہے :

میرے جیو کوں ہور باج آرام نئیں　　بجز عشق بازی مجھے کام نئیں
کلیجہ کے کیوں کھا سکے او کباب　　کہ ہے عشق کا پیا جام نئیں
کرے کیوں محبت کے کعبہ کا حج　　بندھیا ہے محبت کا احرام نئیں
ترا مکھ و تجھ بال آتے ہیں یاد　　جو بھاتے مجھے صبح ہور شام نئیں
ہوا گھر جدائی کی کلفت سوں گور　　ولے کئیں بھی وصلت کا بسرام نئیں
ہر ایک پھول سے غم کا آغاز ہے　　ولے درد کا کچھ بھی انجام نئیں
بچاروں کوں ہے عقل سرمست سوں　　بجز عبد ہی کچھ اوسے کام نئیں

گجری اردو کی روایت کے ایک اور پیرو عالم گجراتی نے ۱۰۸۷ھ/ ۱۶۷۶ء میں "وفات نامہ[2]" مرتب کیا :

خواجہ عالم ہو کے تم　　عالم اوپر کرو رحم
ہزار برس پر اسّی اور سات　　سنہ ہجرت ترتیب عالم بات
(۱۰۸۷ھ)

اس پر بھی ہندوی روایت غالب ہے ۔ وزن وہی ہے جو خوب محمد چشتی کی "خوب ترنگ" میں ملتا ہے یا اشرف کی "نوسر ہار" میں استعمال کیا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہندوی بحر آٹھویں صدی ہجری سے گیارھویں صدی ہجری تک عام و مقبول رہی ۔ یہی بحر میراں جی ، جانم اور شاہ داول نے بھی استعمال کی ہے ۔ اسی بحر میں بہت سی مذہبی نوعیت کی نظمیں سارے برعظیم کے طول و عرض میں ملتی ہیں ۔ اس کی مقبولیت کا ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بحر چھوٹی تھی اور ایسے محفلوں میں ترنم کے ساتھ نہ صرف پڑھا جا سکتا تھا بلکہ اشعار بھی آسانی سے یاد ہو جاتے تھے ۔ اسی لیے قدیم دور کی لکھی کتابیں ، جیسے صمد باری وغیرہ ، بھی اسی

---

[1] ملفوظاتِ حضرت سید محمد جونپوری : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] وفات نامہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

بحر میں لکھی گئی ہیں ۔ "وفات نامہ" اپنی قدامت کی وجہ سے اہم ہونے کے باوجود زبان و بیان کی سطح پر ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے ۔ اس میں ادبیت اتنی بھی نہیں ہے جتنی اس دور کی دوسری تحریروں میں ملتی ہے ۔ عالم نے لفظوں کو وزن میں لانے کے لیے بے وجہ بگاڑا ہے ۔ ساتھ ساتھ غیر مستند روایات کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ عالم گجراتی کے اظہار بیان میں "گاڑدی پن" کا شدت سے احساس ہوتا ہے ۔ "مثلاً ذکر صعوبتِ مرض آں حضرت علیہ السلام" کے یہ چند اشعار دیکھیے :

بھوت کہاں تھے نبی　　اس دن اُن کی باری تھی
اوٹھاں لیں کوں ناسکھ آئے　　عایشہ کے گھر جایا جائے
پوچھاں اس تھی پھر پھر کر　　کال میں رہوگا کس کے گھر
تب ابھوں اپی پائی بات　　سب راضی ہو باتیں بات
بی بی کے گھر لیائے در حال　　نبی پیارے ہوئے خوشحال
نبی کا دھکتا جو روز　　پھر پھر سوتے پاسے موڑ
ایسی آئی تاپ ہور تپ　　پاس بیٹھے تلاوے تاپ
ابوسعید نے پوچھا جائے　　بھوت تپی ہے نبی خدائے
چادر جو تم اوڑی ہے　　جانے آگ پر چھوڑی ہے
تم جو ہے کے رسولِ خدا　　تم کوں ایسا دھکتا ہے کیا
فرمایا کہ بہوت بلا　　انبیاؤں پر آئی سدا

"وفات نامہ" کی نوعیت اسی قسم کی معلوم ہوتی ہے جیسی آج کل ہمارے دور میں میلاد کی ہے کہ اس کی محفلیں منعقد کی جاتی ہیں اور سیرۃ النبی کے بیان سے سامعین ثوابِ دارین حاصل کرتے ہیں ۔

گیارھویں صدی ہجری میں گجری ادب کی طویل روایت ، جس نے اردو زبان کی اس وقت آبیاری کی ، جب برعظیم میں اس کی کوئی اہمیت نہیں تھی ، خاموش ہو جاتی ہے ۔ گجری اردو کے ادیب و شاعر یہاں سے دکن اور اس کے اطراف میں چلے جاتے ہیں اور جو رہ جاتے ہیں ان کی آواز بے اثر ہو جاتی ہے ۔ مغلوں کی فتحِ گجرات کے بعد سلاطینِ دکن نے گجرات کے باکمالوں کی ایسی حوصلہ افزائی اور قدردانی کی کہ گجرات دیکھتے ہی دیکھتے ویران ہو گیا اور دکن نے مختصر سے عرصے میں مرکزی حیثیت اختیار کر لی ۔ گیارھویں صدی ہجری کے اوائل میں گولکنڈہ پر اردو کا صاحبِ دیوان شاعر بادشاہ محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/ ۱۶۱۱ء) حکمرانی کر رہا ہے اور بیجا پور میں "کتابِ نورس" کے مصنف بادشاہ

ابراہیم عادل شاہ ثانی (م - ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء) کی حکومت ہے ۔ گولکنڈہ میں مُلّا وجہی اور غواصی موجود ہیں اور بیجاپور میں 'ملا' نورالدین ظہوری، ملک قمی ، ابوالقاسم فرشتہ ، عبدل ، شاہ برہان الدین جانم اور حسن شوق اپنی صلاحیتوں سے اردو زبان کے جوہر نکھار رہے ہیں ۔ اہلِ علم و ادب سے سارا دکن جگمگا رہا ہے ۔ ہندوستان پر اکبر کے بعد جہانگیر کی شہنشاہی ہے ۔ گیارھویں صدی ہجری اردو ادب کی تاریخ میں دکن کی صدی ہے ۔

(۲)

گیارھویں صدی ہجری میں اردو زبان ڈھل منجھ کر صاف ہو جاتی ہے اور اورنگ زیب کی فتحِ دکن کے بعد شمال اور جنوب تقریباً سوا تین سو سال بعد پھر ایک ہو جاتے ہیں ۔ اس ملاپ کے ساتھ اردو زبان کا نیا معیار، اسلوب "ریختہ" کے نام سے علاقائی سطحوں سے اٹھ کر ، ہمہ گیر سطح پر سارے برعظیم کے لیے قابلِ قبول بن جاتا ہے ۔ ولی کی شاعری اسی نئے معیار کا پہلا نقطۂ عروج ہے ۔ اس نئے معیار میں سارے علاقوں کی زبانوں کے مخصوص مزاج کی چھوٹ بھی ہے اور وہ نیا رنگ بھی ہے جو سب رنگوں میں شامل ہے اور سب سے مل کر بنا ہے ۔ اسی کے ساتھ بارھویں صدی عیسوی میں اردو زبان و ادب کی علاقائی تخصیص ختم ہو جاتی ہے اور شمال ، جنوب ، مشرق ، مغرب سب جگہ زبان کا ایک ہی ادبی معیار مقرر ہو جاتا ہے ۔ اسی نئے معیار کے ساتھ جب ہم سارے برعظیم میں تلاشِ ادب کے لیے نکلتے ہیں تو ہماری نظریں امین گجراتی کی مثنوی "یوسف زلیخا" پر ٹھہر جاتی ہیں ۔

گودھرہ کے رہنے والے امین نے ، اورنگ زیب کے آخری دور میں ، ۳۲ عنوانات کے تحت اپنی ۱۱۱۳ اشعار پر مشتمل مثنوی "یوسف زلیخا"[۱] ۱۱۰۹ھ/ ۱۶۹۷ء میں مکمل کی اور اپنی زبان کو "گوجری" کے لفظ سے موسوم کیا :

زمانے شاہ اورنگ زیب کے میں
لکھی 'یوسف زلیخا' کوں امیں لیں
الٰہی توں ایسا عادل شہنشاہ
رکھیں جب لگ رہے قایم مہر ماہ

---

[۱] یوسف زلیخا : از امین (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

امیں نے گوجری کیتی سو یوں کر
کہ آپیں تئیں رہے دنیا کے بھیتر
وجود اسے ہے سو ہو جانے کا سب خاک
نہیں پاوے سو ڈھونڈا جیو اسے پاک
نشانی تب رہے گی اسے سخن رہے
جو کچھ بولا امیں موتھی بجن رہے

یہ دور اردو زبان میں فارسی اثرات کے پھیلنے ، بڑھنے اور جذب ہونے کا دور ہے ۔ اب اردو زبان اپنی اصنافِ سخن ، اوزان و بحور ، زبان و بیان کے اسالیب ، صنعیات و رمزیات فارسی زبان کے ادب سے حاصل کر رہی ہے ۔ یہ پورا دور فارسی سے اردو ترجموں کا دور ہے ۔ امین گجراتی نے بھی "یوسف زلیخا" کو فارسی سے "گوجری" میں لکھا :

الٰہی تیں منجھے توفیق جو دی   تو میں بھی فارسی سیں گوجری کی

امین کے بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا اور اس نے ایسے ہی لوگوں کے لیے یہ مثنوی گوجری (قدیم اردو) میں لکھی تھی :

میں اس کے واسطے کیتی یہ گجری   حقیقت سب عیاں ہووے اَتوں کی

یہ گوجری زبان ، جو امین نے یوسف زلیخا میں استعمال کی ہے ، ولی دکنی کے نئے معیارِ ریختہ سے قریب تر ہے ۔ اس مثنوی میں وہی ہیئت استعمال کی گئی ہے جو عام طور پر فارسی مثنویوں میں نظر آتی ہے ۔ مثنوی خدا کی تعریف سے شروع ہوتی ہے اور نعتِ رسولؐ ، منقبت حضرتِ چہار یاراں ، تعریفِ پیغمبرانِ سلف کے بعد داستانِ یوسف کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب وہ اپنی "عمّہ" کے ہاں جاتے ہیں ۔ اس کے بعد کم و بیش وہی روایت بیان میں آتی ہے جو عام طور پر حضرت یوسف سے منسوب ہے ۔ لیکن قصے کو بیان کرنے کے دوران جہیز ، شادی بیاہ ، سنگھار ، رسوم و رواج اور دوسرے مناظر کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ مزاج کے اعتبار سے خالص ہندوی ہیں ۔ یہاں سوائے "یوسف زلیخا" کے روایتی قصے کے ہر چیز ہندوستانی تہذیب و معاشرت سے تعلق رکھتی ہے ۔ مثنوی پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ امین نے یہ مثنوی جذبہ و احساس میں ڈوب کر لکھی ہے اور وہ اسے ایک ایسا کارنامہ سمجھ کر انجام دے رہا ہے جس سے اس کا نام دنیا میں باقی رہے ۔ اپنی اثر آفرینی کے اعتبار سے امین گجراتی کی "یوسف زلیخا" ایک قابلِ قدر تصنیف ہے ۔ زلیخا ، حضرت یوسف کو خواب میں دیکھ کر عاشق

ہو جاتی ہے۔ عشق کا اضطراب اور جلانے والی کیفیت زلیخا کو بے حال کیے دے رہی ہے۔ امین اس کیفیتِ عشق کو اثر آفرینی کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے :

زمانے کا ستم بسیار ہے رے　　زمانان تون بڑا خونخوار ہے رے
کسی کو عشق بہتر ہے جلاتا　　کسی کون وجر بہتر ہے رلاتا
محبت کی کسی کے سر میں تروار　　لگاتا ہے انے ہے ڈالتا سار
نہیں اے دیکھو سکتا جگ میں شادی　　اسے گنتی ہے سب کی نامرادی
زلیخا عشق بہتر شاد رہتی　　ز درد و غم ہمیش آزاد رہتی
اپکا ایک عشق میں جا کر پڑی او　　امین بولے بیان دھر کان سن لیو
وہن کون غم کی او مسند بچھا کر　　بیٹھی با درد و زاری اوسکے اوپر
اکیلی سب سون چھپ اوٹھی زلیخا　　کیا تب یاد اُن قصّا رہن کا
نین سون پور آنجھو کے بہاتی　　زبان سون اُن سخن بولکر چلاتی
کہ اے موتی توں کہہ کس کان کا ہے　　کہ توں بے مثل اور بے شان کا ہے
اگر توں شاہ ہے تو نہام بتلا　　وگر معشوق ہے تو نام بتلا
اگر سورج اہے تو کس گگن کا　　وگر چندر اہے تو کس انگن کا
مرے دل کون چھپا کر لے گیا تیں　　ایس کا نام مجہ کون ناں کہا تیں
پیس میں نام تیرا کس کون پوچھوں　　مقام اور نہام تیرا کس کون پوچھوں
برہ میں تن جلایا ہے تیں میرا　　بہیں تو ڈال پانی وصل کیرا
مثالِ پھول کھیلا تھا میرا مکھ　　ہیں کملا گیا اب تیر رہے دکھ
ترے اس عشق کیرے تیر کاری　　لگے میرے کلیجے بیچ کاری
ترے اس عشق کا خنجر جو ہے تیز　　ہوا ہے میرے کارن وے خونریز
ترے اس عشق کا ڈسیا سنجھے ناگ　　اٹھی سگلے بدن بیچ زور کی آگ

ان اشعار سے شعر گوئی کی فنی سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثنوی میں موضوع کی ترتیب، قصے کا تسلسل اور شاعر کی پُر گوئی قابلِ توجہ ہے۔ اس مثنوی کو جب ہم بحیثیتِ مجموعی گوجری ادب میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ اس دور کا ایک ادبی کارنامہ معلوم ہوتی ہے۔

امین میں طویل نظم لکھنے کی پوری صلاحیت ہے جس کا اظہار ان کی

دوسری مثنوی ”تولّد نامہ“[1] سے بھی ہوتا ہے۔ ’تولّد نامہ‘ تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے جس کے تین حصے ہیں۔ ایک تولّد نامہ، دوسرا معراج نامہ اور تیسرا وفات نامہ۔ گوجری ادب کی روایت موضوع کے اعتبار سے مذہبی ہے۔ یہی رنگ ہمیں یوسف زلیخا میں بھی نظر آتا ہے اور تولّد نامہ میں بھی۔ ’تولّد نامہ‘ میں امین نے آنحضرتؐ کی ولادت کا بیان کیا ہے۔ ’معراج نامہ‘ میں واقعہ‘ معراج کی تفصیل بیان کی ہے اور ’وفات نامہ‘ میں وصالِ آنحضرتؐ کے حالاتِ وفات بیان کیے ہیں۔ امین کی شعری کاوشوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُسے موضوع کو اظہار کے بار میں گوندھنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے محفلوں میں ہلکے ترنم کے ساتھ پڑھ کر سنانے جانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ بحر اچھی اور رواں ہے اور الفاظ کو اس طور پر جمایا گیا ہے کہ شعر میں روانی و ترنم کو موثر طریقے سے ابھارا جا سکے :

اب یاں امین کے دل میں انے اہے ایک اور بات
مولود معراج کہہ چکا، کہنا ہے اب نامہ وفات
حضرت محمدؐ کی عمر تھی ساٹھ برس اوپر سو تین
ڈھولڈا کتابوں کے بھیتر اتی عمر انکلی بہین
اتی عمر بھیتر جو کچھ حضرتؐ نے کیتے کام سب
ان کا بیان جو میں کروں گزرے عمر ساری سو لب
یک دن محمد مصطفیٰؐ اندر مدینہ کے شہر
سگلے صحابوں ساتھ جا بیٹھے تھے مسجد کے بھیتر
تب حق کبیری درگاہ سوں جبرئیل آئے اس گھڑی
آیت سو یک قران کے اُنوں نبی اگل پڑی
کہیا کہ قران کے بھیتر آیت یہ باقی تھی رہی
اب حق تعالیٰ نے قران تم کوں دیا پورا صحی
اور بھی خدا نے تم اوپر بھیجے درودان اور سلام
نبیوں کے سب تم سر دھنی ہو کے محمد نیک نام

پوری مثنوی اسی بیانیہ انداز سے چلتی ہے۔ یہاں مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ وہ روایت کو لفظ بہ لفظ منظوم کر دے اس لیے اس میں جذبات کے وہ

---

[1] تولّد نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

تیور نہیں ملتے جو 'یوسف زلیخا' میں نظر آتے ہیں ۔

محمد امین گجراتی کے ایک ہم عصر محمد فتح بلخی نے ، جو گودھرہ ہی کے رہنے والے ہیں ، امین کی فرمائش پر ایک مثنوی ''یوسف ثانی[1]'' کے نام سے تصنیف کی جس میں اسلام کے بنیادی قوانین کے علاوہ تجربہ و حکمت ، علم و دانش ، مسئلہ مسائل اور پند و نصائح کو مسلمانوں کے فائدے کے لیے چین کے بادشاہ اور بادشاہ زادی کی داستان کے ذریعے بیان کیا ہے ۔ اس مثنوی کی زبان اور بیان کا وہی رنگ روپ ہے جو اس دور میں ہمیں عام طور پر ملتا ہے ۔ بحر چھوٹی اور رواں ہے ۔

گیارھویں صدی ہجری کے اختتام تک اردو زبان اتنی صاف ہو جاتی ہے اور فارسی روایت کا اثر اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ گجرات ، دکن اور شمالی ہند کی ادبی زبان و بیان اور اسالیب میں کوئی خاص فرق باقی نہیں رہتا ۔ اب اس کے مزاج میں وہ مقامی رنگ باقی نہیں رہا ہے جس کے سبب وہ گجرات میں گجری اور دکن میں دکنی کہلا رہی تھی ۔ گیارھویں صدی ہجری کا محاورۂ زبان مقامی رنگ و اثر کا حامل تھا لیکن بارھویں صدی ہجری کا وسط قدیم اردو ادب کی آخری حدِ فاصل ہے ۔ اب قدیم محاورے کی جگہ وہ جدید محاورۂ زبان لے لیتا ہے جو ''ریختہ'' کے نام سے سارے برعظیم کے لیے جدید معیارِ سخن بن گیا ہے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتحِ دکن نے وہ سارے علاقائی امتیازات مٹا کر اس طرح ایک کر دیے کہ شمال کی زبان جہاں دکن کے معیارِ ادب و روایت کو قبول کرتی ہے وہاں زبان و بیان کی سطح پر خود دکنی محاورے کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے ۔ ''تذکرۂ مخزنِ شعرا[2]'' جو کچھ بارھویں اور زیادہ تر تیرھویں صدی ہجری کے شعرا کا تذکرہ ہے ، قدیم اور جدید کے فرق کو خاص اہمیت دیتا ہے اور ان شعرا کا ذکر تکلفاً تذکرے میں شامل کیا جاتا ہے جو قدیم محاورۂ زبان کے ترجمان ہیں ۔ شاہ اللہ ثنا کے ذکر میں لکھا ہے کہ ''محاورہ اش بامحاورۂ حال فرقے دارد و بعید مضامین درست می یابد[2] ۔'' ذاکر کے بیان میں لکھا ہے کہ ''قطع نظر از محاورۂ ایشان کہ دریں وقت مروج است فرقے است بعید ۔ ایں یک دو شعر کہ بموجب زبان جدید گجرات از بیاض . . .[3] ۔'' بارھواں صدی ہجری میں

١۔ مثنوی یوسف ثانی : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

٢۔ مخزن شعرا یعنی تذکرۂ شعرائے گجرات : ص ٤٥ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند ، ١٩٣٣ع ۔

٣۔ ایضاً : ص ٢١ ۔

محاورۂ زبان اور اسالیبِ بیان کی سطح پر جدید اور قدیم کا فرق بہت واضح ہو جاتا ہے ۔ یہ وہ دور ہے کہ دکن کی نامور سلطنتیں تاریخ کی جھولی میں جا گری ہیں ۔ نویں اور دسویں صدی ہجری میں گجرات کی تخلیقی ہوائیں سرزمینِ دکن کو تازہ دم کرتی ہیں ۔ گیارھویں صدی ہجری میں دکن کا مینارۂ ادب نور اور روشنی پھیلا کر گیارھویں صدی ہجری کے اواخر میں اور بارھویں صدی ہجری کے پچیس تیس سال تک شمال کو راستہ دکھاتا ہے ۔ ولی دکن سے دہلی آتے ہیں ۔ میر عبدالولی عزلت ، سورت سے دہلی اور دہلی سے دکن جاتے ہیں ۔ اسمٰعیل امروہوی اور ناصر علی سرہندی دکن جا کر وہاں کی ادبی روایت سے متاثر ہوتے ہیں ۔ اس سارے دور میں ایک چاٹ پھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ اثرات کے بادل ایک جگہ سے اٹھ کر دوسری جگہ برس رہے ہیں ، لیکن بحیثیتِ مجموعی ہواؤں کا رخ شمال کی طرف ہے ۔ اردو زبان کا وہ کاروان ، جو تقریباً چار صدی پہلے شمالی ہند کے مرکز سلطنت سے برعظیم کے مختلف صوبوں میں پہنچا تھا ، گجرات سے ہوتا ہوا دکن پہنچتا ہے اور دکن سے پھر شمالی ہند واپس آ کر دائرے کو مکمل کر دیتا ہے ۔ اردو زبان و ادب کی ایک اکائی اسی دائرے کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے ۔

لیکن ٹھہریے ! شمال سے پہلے دکن کا سفر مقدم ہے ۔ آیے الٹے پاؤں لوٹ چلیں ۔

☆ ☆ ☆

فصل سوم

اردو بہمنی دور میں

(۷۵۰ھ—۹۳۲ھ/۱۳۵۰ع—۱۵۲۵ع)

پہلا باب

پس منظر ، مآخذ اور خصوصیات

(۱۳۵۰ع — ۱۵۲۵ع)

برعظیم پاک و ہند کے نقشے پر نظر ڈالیے تو دریائے نربدا اسے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ شمال والے نربدا کے اس پار کے سارے علاقے کو ، ہمیشہ کی طرح ، آج بھی دکن کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ یہی وہ وسیع و عریض علاقہ ہے جہاں اردو زبان و ادب کی قدیم روایت پروان چڑھی اور جہاں کی آب و ہوا ، موسم اور فضا اسے ایسی راس آئی کہ تقریباً ساڑھے تین سو سال تک یہ ذہنِ انسانی کی آبیاری کرتی رہی ۔ قدیم زمانے میں دکن جانے کے لیے گجرات ایک عام راستہ تھا ۔ عام طور پر جو بھی فاتح آتا پہلے گجرات میں قدم جماتا اور پھر تسخیرِ دکن کے منصوبے بناتا ۔ تاریخ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جب دہلی کے بادشاہ علاقائی حکومتوں کو اپنی قلم رو سلطنت میں شامل کرتے تو وہاں کے امرا ، بے روزگار حکام اور فوجی افسران ملک کے اندرونی علاقوں میں آنے کے بجائے بیرونی علاقوں میں جانے کو ترجیح دیتے ۔ اسی لیے شمال سے گجرات اور دکن کی طرف ہجرت کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا ۔ صدیوں کے اس تاریخی عمل نے ، ہجرت اور آرجار نے ، تجارتی ، تہذیبی اور معاشرتی روابط نے گجرات و دکن کو ہمیشہ ایک دوسرے سے قریب رکھا اور یہ آڑے وقت میں بھی ایک دوسرے کے کام آتے رہے ۔ مالوہ کے بادشاہ محمود خلجی نے دکن پر حملہ کیا اور بہمنی سلطنت کے پائے تخت بیدر پر قبضہ کر لیا تو نظام شاہ بہمنی کی ماں مخدومۂ جہاں نے والیٔ گجرات محمود بیگڑہ سے مدد طلب کی جس نے ۲۰ ہزار سوار مدد کو بھیجے اور محمود خلجی کی فوجوں کو بیدر سے نکال کر

شکستِ فاش دی[1]۔ علاء الدین خلجی کی فتحِ گجرات و دکن نے ان دونوں علاقوں کو ایک دوسرے سے قریب آنے میں اور مدد دی۔ علاء الدین خلجی نے، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، اپنے مفتوحہ علاقوں کے انتظام کو مؤثر و بہتر بنانے کے لیے، گجرات و دکن کو سو سو گاؤں کے حلقوں میں تقسیم کر کے، ہر حلقے پر ایک تُرک سردار مقرر کر دیا۔ شمال سے آیا ہوا یہ تُرک سردار جو ''امیرِ صدہ'' کہلاتا تھا، نہ صرف مالیات کا ذمہ دار تھا بلکہ اپنے حلقے کے نظم و نسق اور فوج کا بھی ذمہ دار تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ تُرک امیر اپنے لواحقین اور متوسلین کے ساتھ آباد ہو گئے اور امیرانِ صدہ کا نظام کامیابی کے ساتھ چلنے لگا۔ یہ امیر اور اُن کے لواحقین و متوسلین، جو مختلف صوبوں کے رہنے والے تھے، اپنے اپنے گھروں میں اپنی اپنی بولیاں بولتے تھے لیکن جب آپس میں ملتے تو اُس مشترک زبان میں بات کرتے جو وہ شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ مقامی باشندے بھی اپنی زبان کے الفاظ شامل کر کے اسی زبان کے ذریعے اپنا مافی الضمیر ادا کرتے۔ ابھی تیس بتیس سال کا عرصہ ہی گزرا تھا کہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین یہاں اس طرح آباد ہو گئے کہ گجرات و دکن ان کا وطن بن گیا۔ اس عرصے میں جو نسل یہاں پیدا ہوئی اُس کے لیے شمال کا تصور ایک دور دیس کے تصور کی حیثیت رکھتا تھا۔

خلجیوں کے زوال کے بعد جب تغلقوں کی سلطنت قائم ہوئی اور محمد تغلق کا دورِ حکومت (۱۳۲۵ء—۱۳۵۱ء) آیا تو اس مُہم جو بادشاہ نے ساری دنیا کو فتح کرنے اور اپنی سلطنت میں امن و امان اور استحکام قائم کرنے کی غرض سے طے کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد (دیوگری) کو پایۂ تخت بنائے۔ ارادے کے سچے اور دُھن کے پکے بادشاہ نے ۷۲۸ھ/۱۳۲۷ء میں حکم جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی دولت آباد ہجرت کر جائے۔ حکمِ حاکم مرگِ مفاجات، درباری، عمّال، امرا، شرفا، تجّار، پیشہ ور، اہلِ حرفہ، اربابِ ہنر، نوکر چاکر، متوسلین، امیر غریب رختِ سفر باندھ کر دولت آباد کی طرف چل دیے۔ ضیاء الدین برنی کا بیان ہے کہ عمارتوں اور محلوں میں کتے بلی تک

---

[1] منتخب اللباب: جلد سوم، ص ۵۰ (کلکتہ ۱۹۲۵ء) میں لکھا ہے ''نصیر خاں ازیں سخن آزردہ و آشفتہ خاطر گشتہ لشکر فراہم آوردہ و فوج گجرات برائے مدد طلبیدہ عازم تسخیر و غارتِ برار گردید۔''

نہ رہے[1] تھے۔ تاریخِ فرشتہ میں لکھا ہے کہ ''دہلی بنوعے ویران گشت کہ آواز ہیچ متنفسے بجز شغال و روباہ و جانورانِ صحرائی بگوش نمی رسید[2]''۔ محمد تغلق نے نہ صرف امیرانِ صدہ کے نظام کو بحال رکھا بلکہ نئی تدابیر سے اسے اور مستحکم کیا۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے جب اتنی بڑی تعداد میں علاء الدین خلجی نے شمالی ہند کے لاتعداد خاندانوں کو دکن، گجرات اور مالوہ میں حکمراں بنا کر آباد کیا اور محمد تغلق ساری دلی کو اٹھا کر دولت آباد لے گیا تو وہاں تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی اور کتنے دوررس اثرات مرتب ہوئے ہوں گے؟ جیسا کہ ہم ''تمہید[3]'' میں لکھ آئے ہیں کہ جس طرح عربوں نے ''سیاسی اور سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے اس زبان کو چن لیا جو مشرق ایران میں بولی جاتی تھی'' اور اپنی فتوحات کے ساتھ، اپنے نظامِ خیال کی قوت شامل کر کے، اُسے ایران کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلا دیا، اسی طرح برعظیم میں بھی انھوں نے ایک ایسی زبان کو اپنا لیا جس کا حلقہ اثر پہلے ہی سے بہت وسیع تھا اور اپنی فتوحات کے ساتھ اسے بھی شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب تک تیزی کے ساتھ پھیلنے میں مدد دی۔ سرکاری زبان فارسی تھی لیکن عام معاملاتِ زندگی اسی نئی زبان میں طے ہوتے تھے۔

ابھی اس لسانی و تہذیبی عمل پر سے نصف صدی بھی نہ گزری تھی کہ امیرانِ صدہ نے، جن کے آپس میں ایک وسیع مربوط خاندان کی طرح گہرے مراسم قائم تھے، محمد تغلق کے خلاف عَلمِ بغاوت بلند کردیا اور متحد ہوکر سارے دکن پر قبضہ کر لیا اور ایک امیر علاء الدین کو ۷۴۸ھ/۱۳۴۷ء میں اپنا بادشاہ منتخب کر لیا، جس نے بہمنی کے لقب کے ساتھ ایک نئی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔ اب دکن کی سلطنت ان لوگوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو شمال کے تُرک ہونے کے باوجود خود کو ''دکنی'' کہنے پر فخر کرتے تھے۔ اس نئی سلطنت کی بنیاد میں شمال دشمنی کے جذبات شامل تھے۔ شمال دشمنی کے جوش

---

[1] تاریخ فیروز شاہی: ضیاء الدین برنی (اردو) مرکزی اردو بورڈ، لاہور، ص ۶۵۳۔

[2] تاریخ فرشتہ: (نولکشور) دفتر دوم۔

[3] تمہید: ص ۵۔

میں انھوں نے ، سیاسی لائحۂ عمل کے طور پر ، اُن تمام عناصر کو ابھارا جو شمال سے مختلف اور خصوصیت کے ساتھ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے تھے ۔ ایک مؤثر نفسیاتی حربے کے طور پر بہمنیوں نے دل کھول کر مقامی روایات کی حوصلہ افزائی کی ۔ دیسی رسوم و رواج ، میلوں ٹھیلوں اور تہواروں کو ترقی دی ۔ باہمی ربط ضبط ، میل جول اور معاشرت و تہذیب کو گہرا کرنے کے لیے اُس زبان کی سرپرستی کی جو رنگا رنگ زبانوں کی اس سرزمین میں ، بین الاقوامی زبان کی حیثیت سے رائج تھی اور جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ اس عمل سے جنوب نے شمال کے خلاف ایک تہذیبی دیوارِ مدافعت کھڑی کر دی اور برعظیم کے یہ دونوں حصے ایک طویل عرصے کے لیے ایک دوسرے سے کٹ کر رہ گئے ۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ء سے لے کر تقریباً تین سو سال سے زیادہ عرصے تک یہ زبان ، جو شمالی ہند سے آئی تھی ، سرزمینِ دکن کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی آزادانہ طور پر نشو و نما پاتی رہی ۔ متعدد ابعاد کی یہی وہ زبان ہے جسے آج بھی ہم "دکنی اُردو" کے نام سے پکارتے ہیں اور جس کا ادب اُردو زبان کی تاریخ میں ایک ابدی نشانِ راہ کی حیثیت رکھتا ہے ۔

دکن میں اُردو زبان کے پھیلنے ، بڑھنے ، پروان چڑھنے اور ایک بین الاقوامی زبان کی حیثیت اختیار کرنے کے دوسرے اسباب یہ تھے :

(۱) دکن میں تین بڑی زبانیں تلنگی ، کنڑی اور مرہٹی بولی جاتی تھیں ۔ ان کے علاوہ چھوٹی چھوٹی اور بہت سی زبانیں رائج تھیں ۔ لیکن کوئی بھی مشترک زبان ایسی نہیں تھی جو مختلف طبقوں اور علاقوں کے درمیان معاملات ، معاشرت اور میل جول کا ذریعہ بن سکے ۔ مسلمان جس زبان کو شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے اور جس کے خون میں ان کی قوتِ عمل اور نظامِ خیال کی توانائی شامل ہو گئی تھی ، یہ کام سلیقے کے ساتھ انجام دینے لگی ۔

(۲) مسلمانوں نے جب دکن فتح کیا اس وقت وہاں کے سیاسی حالات ابتر تھے ۔ چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رہتی تھیں ۔ تہذیبی سطح پر یہاں کا تہذیبی و معاشرتی ڈھانچا کمزور ہو کر ٹوٹ چکا تھا ۔ مسلمانوں نے اپنی قوتِ عمل اور فکری توانائی سے اس میں نئی روح پھونکی اور وسیع تر اتحاد کا ایک نیا سبق دیا ۔ اُردو زبان وسیع تر اتحاد کی اسی قوت کے

سہارے دکن میں تیزی سے پھیلی اور ضرورت کی زبان بن کر کونپلوں چڑھی ۔

(۳) کوئی فاتح اچانک حملہ نہیں کر دیتا بلکہ حملے کے لیے برسوں پہلے راستہ ہموار کیا جاتا ہے ۔ تاریخ شاہد ہے کہ یہ کام مبلغِ دین ، سیّاح اور تجارت پیشہ لوگ پہلے انجام دیتے ہیں جن کے ذریعے اس معاشرے کے اندرونی سیاسی و تہذیبی حالات ، معاشرے اور عوام کی نئی ضرورتیں ، جن کو پرانا نظامِ خیال دبا اور کچل رہا ہے ، طبقاتی و علاقائی تعصّبات ، آپس کی تفرقیں ، انتشار اور قوت و کمزوری کی صورتیں سامنے آتی ہیں اور فاتحوں کو دعوتِ عمل دیتی ہیں ۔ یہی عمل دکن میں ہوا ۔

علاء الدین خلجی کی فتحِ دکن سے بہت پہلے ہمیں ایسے بزرگانِ دین کے نام ملتے ہیں جو دکن کے مختلف علاقوں میں خاموشی سے اپنے اپنے کام میں مصروف ہیں ۔ حاجی رومی (م - ۵۵۵ھ/۱۱۶۰ء) ، سید شاہ مومن (م - ۵۹۷ھ/۱۲۰۰ء) ، بابا سید منظهر عالم (م - ۶۲۲ھ/۱۲۲۵ء) ، شاہ جلال الدین گنج رواں (م - ۶۴۴ھ/۱۲۴۶ء) ، سید احمد کبیر حیات قلندر (م - ۶۵۹ھ/۱۲۶۰ء) ، بابا شرف الدین (م - ۶۸۷ھ/۱۲۸۸ء) ، بابا شہاب الدین (م - ۶۹۱ھ/۱۲۹۱ء) وہ چند برگزیدہ شخصیتیں ہیں جو سرزمینِ دکن پر تبلیغی و روحانی کام کر رہی ہیں ۔ علاء الدین کی فتح دکن کے بعد روحانی پیشوائی کے اس سلسلے کو اور فروغ حاصل ہوا اور یہاں ہمیں پیر مقصود (م - ۷۰۰ھ/۱۳۰۰ء) ، پیر جنا (م - ۷۰۳ھ/۱۳۰۳ء) ، شاہ منتخب الدین زرزری بخش (م - ۷۰۹ھ/۱۳۰۹ء) ، پیر مشھے (م - ۷۳۲ھ/۱۳۳۱ء) ، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف شاہ راجو قتال (م - ۷۳۶ھ/۱۳۳۵ء) ، شاہ برہان الدین غریب (م - ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ء) ، شیخ ضیاء الدین (م - ۷۳۹ھ/۱۳۳۸ء) اور بہت سے دوسرے صوفیائے کرام دکن کے مختلف علاقوں میں سجادہ بچھائے درستیِ اخلاق و تبلیغِ دین میں مصروف نظر آتے ہیں ۔ ان بزرگوں نے یہاں کی مقامی زبانوں کے الفاظ شمال کی زبان میں ملا کر ایک ایسا بولی تیار کیا جس سے اظہار کی مشکل حل ہو گئی ۔ اُردو زبان کی ابتدائی ترقی میں ان لوگوں کی نامعلوم کوششیں ناقابلِ فراموش ہیں ۔

سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی سطح پر اگر یہ صورتِ حال نہ ہوتی ، جن کی تفصیل ہم نے ان صفحات میں بیان کی ہے ، تو ہندوی (قدیم اُردو) کا دکن میں پھیلنا بھی ممکن نہ ہوتا ۔ اب یہ سوال کہ شمال سے آنے والے جو زبان اپنے ساتھ

لائے تھے اس کے نمونے کیا تھے ؟ اس کی ساخت اور کینڈا کیا تھا ؟ اس لیے دشوار ہے کہ اس زبان کے باقاعدہ تحریری نمونے نہیں ملتے ۔ یہ زبان اس وقت بول چال کی زبان تھی اس لیے اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگانِ دین کے وہ فقرے ہماری مدد ضرور کرتے ہیں جو مختلف تاریخوں اور تذکروں میں آج بھی محفوظ ہیں ۔

حضرت شاہ برہان الدین غریب (م ۰ ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ء) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م - ۷۲۶ھ/۱۳۲۵ء) کے حکم سے دکن آئے تو پیر و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی بی بی عائشہ (بنت ؟ بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا ۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے ۔ بی بی عائشہ نے کہا : ''اے برہان الدین ! ساڈی دھی کنہ کیا ہسدا ہے''[۱] (اے برہان الدین ! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنستا ہے) ۔ ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ ''اساں دھی کے دمن جی ضرورت کرڑھی آہے''[۲] (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے) ۔

زین الدین خلد آبادی (م ۰ ۷۷۱ھ/۱۳۶۹ء) بسترِ مرگ پر تھے ۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی ۔ انھوں نے جواب دیا : ''منجہ مت بلاوو''[۳] ایسے لمحوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو ۔

شاہ کوچک ولی (۸۰۵ھ/۱۴۰۲ء) کے ، جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور بیڑ میں ان کا مزار آج بھی موجود ہے ، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں :

(الف) تھورے آئے تھورے جائے ، لالے کون تیرے بارے[۴] ۔
(ب) سید بد اوس نہ پتیائے[۵] ۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی ، سرائکی یا اُردو ہیں ۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلے نظر آ رہے ہیں ۔ ''دھی'' بمعنی اپنی

۱- اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۳ء ۔
۲- واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : از بشیر الدین احمد ، حصہ سوم ، ص ۲۵۳ ۔
۳ تا ۵- تاریخ بیڑ : مطبوعہ حیدر آباد دکن ، ص ۱۳۰ ۔

کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائکی میں بھی ۔ ''آہے'' اور ''کیڑا'' جو دکنی اُردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں ، سندھی ، سرائکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں ; ''منجہ مت بلاوو'' کا لہجہ اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ اُردو کا بنیادی لہجہ اپنے دور تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے ۔ شاہ کوچک ولی کی زبان میں برج بھاشا اور گجری اُردو کے اثرات واضح اور ملے جلے ہیں ۔ زبان سیّال حالت میں ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ ہر شخص اور ہر طبقہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس زبان میں اپنی زبان کے الفاظ اور لہجہ شامل کر رہا ہے ۔ قدیم ادب میں یہ اثرات بالکل ایسے الگ الگ نظر آتے ہیں جیسے ساون میں بادل الگ الگ ہوا میں تیرتے پھرتے ہیں ۔ کہیں مطلع صاف ہے ، کہیں سورج کی روشنی زمین کے ایک حصے کو منوّر رہی ہے ، کہیں سیاہ بادل ہیں کہیں سرمئی ، کوئی مغرب سے اٹھ رہا ہے اور کوئی شمال سے ہلکے ہلکے تیرتا آ رہا ہے ۔ ساری فضا میں ایک ہنگامے ، ایک چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ بادل اٹھ رہے ہیں ، چل رہے ہیں مگر مل کر ایک نہیں ہوتے ہیں کہ ہم دیکھ کر یہ کہہ سکیں اب گھٹا چھا گئی ہے اور موسلا دھار بارش ہوا چاہتی ہے ۔ تقریباً کئی صدیوں تک اثرات کے بادل مختلف سمتوں سے اٹھ کر ملنے کی کوشش کرتے رہے اور جب یہ سب مل کر ایک ہوگئے تو ادب کے آسمان پر گہری گھٹا چھا گئی اور ''ریختہ'' کا نیا معیار ظہور میں آ گیا ۔ اس کے بعد نہ دکنی رہی اور نہ گجری و دہلوی رہی بلکہ زبان و بیان کا ایک ایسا مشترک معیار قائم ہو گیا کہ سب اہلِ کمال اسی سطح پر اپنے تخلیقی جوہروں کی داد دینے لگے ۔

قدیم دور کا ادب اسی لیے آج کی زبان سے مختلف ہے ۔ یہ عبوری دور کا ادب ہے ۔ اس میں مختلف اثرات الگ الگ اور پیوست کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے نظر آتے ہیں ۔ ہم آج اس سے اپنے وجدان کو آسودہ نہیں کر سکتے ۔ ہم اس سے یقیناً اس طرح لطف اندوز بھی نہیں ہو سکتے جس طرح میر ، غالب ، اقبال کی شاعری سے ہوتے ہیں لیکن تلاش و تجزیہ سے ہمیں قدیم و جدید ادب میں ایک چھپے ہوئے اتحاد کا احساس ضرور ہوتا ہے ۔

اُردو کی ابتدائی تشکیل کے زمانے میں اہلِ پنجاب و ملتان کا اثر برعظیم کی سیاست و معاشرت پر بہت گہرا رہا ہے ۔ اسی لیے پنجاب کا لہجہ ، آہنگ اور لے شروع ہی سے اس زبان کے خون میں شامل ہو گئی ہے ۔ سوفنتی کمار چیٹرجی نے مختلف سیاسی و معاشرتی عوامل کا جائزہ لے کر ایک جگہ لکھا ہے کہ

‘‘اس امر کا امکان بہت قوی ہے کہ پنجابی مسلمان ، جو تُرک افغانی فاتحین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے ، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے ۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولتے آئے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی ۔ انھوں نے اس نئی زبان کو ، جو کاروباری زبان بن گئی تھی ، لہجہ دیا اور اس کے نقش و نگار بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا[1]’’ ۔ خون کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اردو آج بھی پنجاب کی لاڈلی اور چہیتی ہے ۔

(۲)

اگر ہم اس دور کے ادب کا ، جسے ہم نے آسانی کے لیے ‘‘بہمنی دور’’ کے نام سے موسوم کیا ہے ، بحیثیتِ مجموعی جائزہ لیں تو یہاں ہمیں تین قسم کے موضوعات نظر آتے ہیں ۔ ایک مقبول موضوع تو یہ ہے کہ کسی دلچسپ ، عجیب اور معروف قصّے کو نظم کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے اور اس کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ پڑھنے یا سننے والے کو نصیحت حاصل ہو ۔ قصّے کا انجام ہمیشہ طربیہ ہوتا ہے ۔ دوسرا موضوع یہ ہے کہ کسی مشہور مذہبی یا تاریخی واقعے کو داستانی دلچسپی کے ساتھ نظم کر دیا جاتا ہے ۔ یہاں چونکہ مذہبی جذبات کو آسودہ کرنے کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے ، اس لیے ان روایات کو بھی شامل کر لیا جاتا ہے جو غیر مستند ہونے کے باوجود عوام میں رائج ہیں ۔ مذہبی یا تاریخی نوعیت کے قصوں میں بھی زیادہ زور عجیب و غریب اور محیّرالعقول واقعات پر دیا جاتا ہے ۔ تیسرا مقبول موضوع تصوّف و اخلاق ہے جو قدیم دور میں سب سے اہم اور سنجیدہ موضوع رہا ہے ۔ پہلے موضوع کی نمائندگی فخر دین نظامی اپنی مثنوی ‘‘کدم راؤ پدم راؤ’’ کے ذریعے کرتے ہیں جس میں راجہ کدم راؤ کی زندگی کے حیرت ناک اور دلچسپ واقعے کو بیان کیا گیا ہے ۔ دوسرے موضوع کے نمائندہ اشرف بیابانی ہیں جنھوں نے اپنی مثنوی ‘‘نوسر ہار’’ (۹۰۹ھ) میں شہادتِ امام حسین اور واقعۂ کربلا کو نظم کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے بالکل مختلف ہے ۔ تیسرے موضوع کے نمائندہ میراں جی شمس العشاق ہیں ، جنھوں نے تصوّف کے رموز کو شاعری کے پیرائے میں طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا ہے ۔

غزل کا وجود ، گجری اردو ادب کی طرح ، اس دور میں بھی نہیں ملتا ۔ ہندوی اوزان عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور فارسی بحور بھی وہی استعمال ہو رہی ہیں جو آہنگ اور مزاج کے اعتبار سے ہندوی اوزان سے قریب تر ہونے کا احساس دلاتی ہیں ۔ طویل نظم کا عام رواج ہے ۔ مختصر نظمیں بھی لکھی جا رہی ہیں جن میں کسی مذہبی ، اخلاقی یا روحانی نکتے کو مریدوں اور طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا جاتا ہے ۔ یہ نظمیں بنیادی طور پر گیت اور بھجنوں کی ہی ایک نئی شکل ہیں ۔ گجری اردو اور اس دور کی زبان و بیان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے ۔ اگر میراں جی یا اشرف کے اشعار کو شاہ باجن ، محمود دریائی اور کام دھنی کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ شاہ باجن کی روایت نے میراں جی کے رنگِ سخن کو شدت سے متاثر کیا اور انھوں نے زبان و بیان کا وہی رنگ اور اصنافِ سخن و ہیئت کا وہی ڈھنگ اپنایا جو گجری اردو میں ملتا ہے ۔ تہذیبی سطح پر بیجاپور کا تعلق گجرات کے ساتھ بہت قدیم اور گہرا رہا ہے ۔ گجری روایت نے ابتدا ہی سے یہاں کے ادب اور زبان و بیان کو اپنے رنگ میں اس طور پر رنگا کہ نصرتی (م ۔ ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ع) تک ، یہ ہلکا پڑنے کے باوجود ، بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں زندہ و جاری رہا ۔ یہاں کی زبان میں سنسکرت و پراکرت الفاظ ، گجری اردو ہی کی طرح ، کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں ۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان زبانوں کے مشکل الفاظ کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے اور مقابلۃً آسان الفاظ ان کی جگہ لیتے جاتے ہیں ۔ ‘‘کدم راؤ پدم راؤ’’ میں ایسے الفاظ کی تعداد زیادہ ہے ۔ میراں جی کے ہاں ان کی تعداد کم ہو جاتی ہے اور روزمرہ کے وہ الفاظ ، جو مقامی زبانوں میں اپنی بگڑی ہوئی شکل میں رائج تھے ، اُن کی جگہ لے لیتے ہیں ۔ اشرف کے ہاں ان کی تعداد اور کم ہو جاتی ہے ۔

یہ وہی رجحان ہے جو آئندہ دور میں واضح شکل اختیار کر لیتا ہے ۔

اس دور کے اہلِ علم و ادب نے اپنی زبان کو ‘‘ہندی’’ کہا ہے ۔ اس دور میں اہلِ گجرات بھی اسے ہندی اور ہندوی ہی کے نام سے موسوم کر رہے ہیں ۔ یہ زبان اس وقت تک ہندی یا ہندوی کہلاتی رہی جب تک یہ دکن میں خود اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہوگئی ۔ جب دکن کے ماحول نے اسے شمال کی زبان سے رنگ روپ میں الگ کر دیا تو یہ بجائے ہندی کے دکنی کہلائی

---

[1] ۱۔ انڈو آرین اینڈ ہندی : (انگریزی) از سنتی کمار چیٹرجی ، ص ۱۶۸ - ۱۶۹ ، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی ، گجرات ۱۹۴۲ع ۔

جانے لگی۔ "بھوگ بل"[1] (۱۰۲۳ھ/۱۶۱۳ع) کا مصنف قریشی پہلا شخص ہے جس نے اس زبان کو "دکھنی" کے نام سے پکارا۔ مولوی عبدالحق نے لکھا ہے کہ شمال سے "جو زبان جنوب کی طرف گئی، اس کی دو شاخیں ہو گئیں؛ دکن میں گئی تو دکنی لہجے اور الفاظ کے داخل ہونے سے دکنی کہلائی اور گجرات میں پہنچی تو وہاں کی مقامی خصوصیات کی وجہ سے گجری یا گجراتی کہی جانے لگی[2]۔"

اس دور کی زبان تلفظ کے سلسلے میں کسی اصول کی پابند نہیں ہے۔ ضرورتِ شعری کے مطابق جس لفظ کو جس طرح چاہا استعمال کر لیا۔ شعر میں سکتہ لفظ کو کھینچ کر پڑھنے سے دور ہو جاتا ہے اور کبھی متحرک کو ساکن اور ساکن کو متحرک کرنے سے وزن درست ہو جاتا ہے۔ جیسے عقَل (عقْل)، عشَق (عشْق)، بُھل (بھول)، بُودہ (بُدھ بمعنی عقل)، چُوپ (چُپ)، ہوکم (حُکم)

ھ عام طور پر استعمال میں نہیں آتی جیسے مُج (مجھ)، انجا (الجھا)، تُج (تجھ)، اندے (الدھے)، اُوجنا (اُوجھنا)۔ "ہ" کے بجائے "ی" کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے پیلا (پہلا)۔

میں، سوں، سیتی، نے اور تھی کے الفاظ "سے" کے لیے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ مذکر و مؤنث میں کوئی باقاعدگی نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ ایک جگہ مذکر آیا ہے اور دوسری جگہ مؤنث۔ یہ طریقہ بعد کے دور تک جاری رہا۔ ہر زبان کے ابتدائی ادبی دور میں یہی عمل ملتا ہے۔

املا کے باقاعدہ اصول مقرر نہیں ہیں۔ یائے معروف و مجہول میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ کو ت، د، ر لکھا جاتا ہے۔ اسی طرح لکھی کا املا "لی کھی" ملتا ہے۔ مُوتید (مُقیّد)۔ "ز" کے بجائے "ج" کا استعمال عام ہے۔

سرائی "ج" جس کے معنی "ہی" کے ہوتے ہیں، گجری کی طرح دکنی ادب کے اس دور میں بھی ملتی ہے۔ فعل، اسم، ضمیر، صفت سب کے ساتھ

---

[1] ۱- بھوگ بل: از قریشی، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ۔ عکسی نسخہ مخزونہ انجمن ترقی اردو کراچی۔

[2] ۲- اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام: ص ۷۶، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۳ع۔

"ج" لگا کر "ہی" کے معنی لیے جاتے ہیں جیسے ایہانچ (یہاں ہی) وغیرہ۔

"جے" بمعنی جو، اگر اور حرفِ عطف "ہور" بمعنی اور استعمال کیا جاتا ہے۔ "اہے" جو سرائکی و سندھی میں آج بھی مستعمل ہے، قدیم اردو میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا ہے اور "اہیں" جمع کے طور پر استعمال ہو رہا ہے۔ آئندہ دور میں "اتھا" (بمعنی تھا) "اتھیں" اور "اتھے" بھی ملتے ہیں۔ "اہے" کی مثال: ع

زینب اہے اس کا نام (نوسرہار: اشرف)

جمع "اں" لگا کر بھی بنائی جا رہی ہے جیسے مرداں، دھاناں وغیرہ۔ جمع کا یہ طریقہ میرانجی کے ہاں ملتا ہے لیکن ساتھ ساتھ جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی نظر آتا ہے جو آج اردو میں رائج ہے۔ میرانجی کے کلام میں بھاگوں (بھاگ بمعنی تقدیر)، موتیوں، بےفہموں (بےفہم - بےسمجھ)، پنگوں (پنگ) وغیرہ کی شکل میں جمع ملتی ہے۔ "نوسرہار" میں اگرچہ "اں" لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے لیکن زیادہ تر دنبالوں (دنبال)، موتیوں (موتی)، آنکھوں (آنکھ)، باروں (بار) کے طریقے سے جمع بنائی گئی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ "اں" لگا کر جمع بنانے کا طریقہ دسویں صدی ہجری کے وسط میں زیادہ مقبول ہوا۔

ماضی مطلق بنانے کے لیے عام طور پر علامتِ مصدر گرانے کے بعد "یا" کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جیسے پڑھنا، دیکھنا، لکھنا کا ماضی مطلق پڑھیا، دیکھیا، لکھیا بنایا گیا ہے۔ "نوسرہار" میں مصدر "لاگنا" سے رووَن لاگا، پھوٹن لاگا، کرنیں لاگا، لرزن لاگا بھی ماضی مطلق کی شکلیں ملتی ہیں۔

اس دور میں قریبی آواز کے مطابق قافیہ لانا جائز سمجھا جا رہا ہے؛ جیسے 'لڑ' کا قافیہ 'پر'، 'پکڑ' کا قافیہ 'بھر'، 'وقت' کا 'عقد'، 'قصد' کا 'سخت'، 'روز' کا 'نوج'، 'شاہ' کا 'ارواح'، 'نبی' کا 'شفیع'، 'حد' کا 'گلا'، 'الیک' کا 'دیکہ'۔ میرانجی کے ہاں قافیے زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں۔

وہ الفاظ جن میں دو "ٹ" آتی ہیں، ان میں پہلی "ٹ" کو "ت" سے بدل دیا جاتا ہے؛ جیسے ٹوٹیاں (ٹوٹی ہوئی) کے بجائے توٹیاں۔ یہ کنڑی کا اثر ہے اور آخر تک دکنی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

دکنی میں، گجری کی طرح، بعض الفاظ سنسکرت کے ملتے ہیں جیسے چتر، لوبھ، آتم، سینسار وغیرہ۔ یہ الفاظ براہِ راست سنسکرت سے نہیں آئے بلکہ ان زبانوں سے آئے ہیں جن کے بولنے والوں نے ویدک دھرم قبول کر کے ان الفاظ کو قبول کر لیا تھا۔ نظامی کے ہاں ان الفاظ کا استعمال زیادہ ہے۔

اس دور میں گجری کے الفاظ دکنی میں استعمال ہو رہے ہیں: جیسے انجو

(آنسو)، گدھڑا (گدھا)، چاڑی (چغلی)، ناد (آواز)، پہلا (پھلا)، راوت (گھڑسوار) وغیرہ۔

مراٹھی کے الفاظ بھی دکنی اُردو میں شامل ہو گئے ہیں؛ جیسے کالوا (تالاب)، گمٹ (تماشا)، چاڑ (شہاس)، پیکا (ندی) وغیرہ۔

عربی فارسی کے الفاظ کا املا اس طرح ملتا ہے جیسے 'شیشہ' کو 'شیشا'، 'غصہ' کو 'غصا'، 'قبضہ' کو 'قبضا'، 'نفع' کو 'نفا'، 'شفیع' کو 'شفی'، 'تعجیل' کو 'تاجیل' وغیرہ لکھا گیا ہے۔

گجری کی طرح اس دور میں 'ہار' اور 'پن' لگا کر مرکب الفاظ بھی بنائے جا رہے ہیں؛ جیسے سرجن ہار، کہن ہار، ایک پنا، دوبنا وغیرہ۔

اس دور کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے محبت کی پینگیں بڑھا رہے ہیں۔ اس بات کے مطالعے کے لیے کہ وہ کون کون سی زبانوں کے الفاظ اور اثرات تھے جو اردو زبان کی چکی" میں پس کر بعد میں ایک ہو گئے؟ اور اُن میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں؟ نویں اور دسویں صدی ہجری کی تصانیف کا مطالعہ بے حد مفید اور دلچسپ ہے۔ مختلف زبانوں کے الفاظ کو اس طرح جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت نے اُردو زبان کو سارے برِعظیم کی زبانوں کی ایک زبان بنا دیا ہے۔

آئیے اب چند واقعات اور سنین کو ذہن میں رکھتے ہوئے آگے چلیں۔ علاء الدین خلجی نے ۷۱۰ھ/۱۳۱۰ء تک دکن کو فتح کر کے اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تھا۔ ۷۲۸ھ/۱۳۲۷ء میں محمد شاہ تغلق نے اپنی سلطنت کے پائے تخت کو دولت آباد منتقل کرنے کا فیصلہ کیا اور دہلی کی ساری آبادی کو ہجرت کرنے کا فرمان جاری کیا۔ محمد تغلق کے آخری دورِ حکومت میں "امیرانِ صدہ" نے متحد ہو کر بغاوت کر دی۔ ۷۴۸ھ/۱۳۴۷ء میں دکن میں تغلق کی بادشاہی ختم ہو گئی اور بہمنی سلطنت وجود میں آ گئی۔ اس تمام عرصے میں اُردو زبان کا خمیر پورے طور پر تیار ہو چکا تھا اور اُس میں اتنی توانائی اور سکت پیدا ہو گئی تھی کہ اسے ادبی سطح پر بھی استعمال کیا جا سکے۔ اگلے باب میں ہم نویں صدی ہجری کے بہمنی دور کی تصانیف کا جائزہ لیں گے۔

☆ ☆ ☆

دوسرا باب

ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے اوائل میں

(نظامی سے اشرف تک)

(۱۴۳۰ء — ۱۵۲۵ء)

نویں صدی ہجری کی بہمنی دور کی بہت کم تصانیف ہم تک پہنچی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود (صوفیائے کرام کے ملفوظات کے علاوہ، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر آئے ہیں) اُنھی تصانیف اور رسالے ہمارے سامنے ضرور ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کے زبان و بیان، مذاقِ سخن اور رجحانات کا بخوبی اندازہ کیا جا سکے۔ عین الدین گنج العلم (۷۰۹ھ–۷۹۵ھ/۱۳۰۶ء–۱۳۹۲ء) کا نام بر ادبی تاریخ میں لیا جاتا ہے لیکن اُن کی کوئی دکنی تصنیف اب تک دستیاب نہیں ہوئی، حتیٰ کہ وہ تین رسالے، جن کا ذکر شمس اللہ قادری نے "اُردوئے قدیم"[1] میں کیا ہے، ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م ۸۲۵ھ/۱۴۲۱ء) (جو فیروز شاہ بہمنی کے زمانے میں گلبرگہ آئے) کی تصنیف "معراج العاشقین" بھی، جو اب تک اردو کی پہلی نثری تصنیف مانی جاتی رہی ہے، نہ صرف اس دور کی تصنیف نہیں ہے بلکہ اس کے مصنف خواجہ گیسو دراز کے بجائے مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری[2] ہیں جنھوں نے گیارھویں صدی ہجری کے نصف آخر یا بارھویں صدی کے اوائل میں "تلاوۃ الوجود" کے نام سے

---

[1] اُردوئے قدیم؛ ص ۳۹ - ۴۰، مطبع نولکشور لکھنؤ، ۱۹۳۰ء۔

[2] معراج العاشقین کا مصنف: از ڈاکٹر حفیظ قتیل، مطبوعہ حیدرآباد دکن، ۱۹۶۸ء، ص ۲۹ و ۳۲۔

ایک رسالہ لکھا تھا ۔ اس کی مزید تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ شاہ محمد علی سامانی نے جو بارگاہ خواجہ بندہ نواز کے مرید و خادم تھے ، ''سیر محمدی''[1] کے نام سے جو تالیف ۸۳۱ھ/۱۴۲۷ء میں کی تھی اور جس کے ''باب پنجم'' میں بندہ نواز کی ۳۷ تصانیف کا ذکر کیا ہے ، کسی اردو تصنیف کا حوالہ نہیں ملتا ۔ اسی طرح خواجہ بندہ نواز کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی (م ۔ ۸۱۲ھ) ، (جو ان کی زندگی ہی میں وفات پا گئے تھے) کے کسی رسالے کو ان کی تصنیف[2] مان لینے کا اہلِ تحقیق کے پاس ، جذباتی تحقیق کے علاوہ ، کوئی جواز نہیں ہے[3] ۔

اس دور کی سب سے پہلی تصنیف ، جو اب تک دریافت ہوئی ہے ، فخر دین نظامی کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ''[4] ہے ۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے جو ناقص الاوسط ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں ۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا ۔ مثنوی کے دو مرکزی کرداروں کے نام پر اسے ''کدم راؤ پدم راؤ'' کا نام دے دیا گیا ہے ۔ حمد ، نعتِ رسول ، مدحِ سلطان کے بعد ، جو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق ہیں ، ''گفتن کدم راؤ با ناگنی'' کی سرخی آتی ہے ۔ ''وجہِ تالیفِ کتاب'' والا حصہ بھی مثنوی میں نہیں ہے ۔ بیچ بیچ میں صفحات غائب ہونے کی وجہ سے قصے کا تسلسل پورے طور پر سمجھ میں نہیں آتا ۔

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ کدم راؤ راجہ ہے اور پدم راؤ اس کا وزیر ہے ۔ پدم راؤ وزیر ناگ ہے جس کے سر پر راجہ کدم راؤ کی عنایت سے اب پدم بھی موجود ہے ۔ ایک دن راجہ کدم راؤ دیکھتا ہے کہ ''ناگنی'' ، جو اونچ ذات ہے ، ایک نیچ ذات کے سانپ ''کوڑیال'' سے میل کھا رہی ہے ۔ یہ

دیکھ کر راجہ کدم راؤ آگ بگولہ ہو جاتا ہے ۔ وہیں کوڑیال کو مار دیتا ہے ۔ تلوار کا ایک ہاتھ ناگنی کے بھی مارتا ہے جس کی دم کٹ جاتی ہے اور وہ سر ڈال کر ایک جھاڑی میں جا پڑتی ہے ۔ افسردہ اور اداس راجہ اپنے محل میں آتا ہے ۔ کسی سے بات نہیں کرتا اور خاموشی سے جا کر لیٹ جاتا ہے ۔ رانی نے جب راجہ کو غمگین دیکھا تو اس کے پاس پہنچی اور وجہ دریافت کی ۔ راجہ نے بہت اصرار کے بعد ناگنی اور کوڑیال کے میل کا چشم دید واقعہ اسے سنایا اور کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ عورت اگر پری یا اپسرا بھی ہو تو اس کی وفاداری اور پاک بازی پر بھروسا نہیں کرنا چاہیے ۔ مجھے اسی بات کا غم کھائے جا رہا ہے ۔ چھری اگر سونے کی ہو تو بھی اسے پیٹ میں نہیں مارا جا سکتا ۔ میں تو اب وہ سانپ کا کاٹا ہوں جو رسی سے بھی ڈرتا ہے ۔

رانی نے راجہ کو بہت سمجھایا اور کہا کہ پانچوں انگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں ، میں تو تیری وفادار داسی ہوں ، لیکن کدم راؤ پر اس بات کا کوئی اثر نہیں ہوا ۔ پدم راؤ نے بھی سمجھایا لیکن اس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوا ۔ دنیا سے اس کا دل پھر گیا اور اس نے اب جوگیوں اور سنیاسیوں کی صحبت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا اور لوگوں سے کہا کہ کسی باکمال جوگی کو لاؤ ۔ لوگ اکھر ناتھ جوگی کو لائے ۔ جوگی نے اپنے کمالات دکھائے اور لوہے کو سونا کر دکھایا ۔ اس نے اکھر ناتھ جوگی کو انعام و اکرام سے نوازا اور اس سے یہ فن سکھانے کی فرمائش کی ۔ اب راجہ کو جوگی کے بغیر چین نہیں آتا تھا ۔ جوگی نے راجہ کو دھنور بید اور امر بید سکھا دیے ۔ اس کے بعد یہ ہوا کہ اکھر ناتھ راجہ کے روپ میں آ گیا اور راج کرنے لگا ۔ ایک دن اس نے پدم راؤ سے ایک ''فرمائشِ نامعقول'' کی ۔ جب پدم راؤ نے اسے پورا کرنے سے انکار کیا تو اکھر ناتھ نے ، جو اب راجہ بن گیا تھا ، اس پر بہت لعن طعن کی ۔ راجہ کدم راؤ طوطی بن کر اِدھر اُدھر اڑتا پھرتا تھا ۔ ایک دن اڑتے اڑتے اسے اپنا محل نظر آیا ۔ وہ محل میں پدم راؤ کے سامنے آیا ۔ سر زمین پر رکھا اور نوحہ کی ۔ پدم راؤ سے کہا کہ میں کدم راؤ ہوں ۔ پدم راؤ نے یقین نہیں کیا ۔ کدم راؤ نے ان باتوں کا حوالہ دیا جو صرف کدم راؤ اور پدم راؤ ہی کو معلوم تھیں ۔ یہ سن کر پدم راؤ نے اپنا پھن زمین پر رکھا اور رینگ کر اپنا سر طوطی کے پیروں میں رکھ دیا ۔ دونوں کے درمیان رازدارانہ بات چیت ہوئی اور پھر پدم راؤ نے ایک رات ، جب اکھر ناتھ گہری نیند سو رہا تھا ، چپکے سے جا کر اس کے انگوٹھے میں کاٹ کھایا اور وہ مر گیا ۔ کدم راؤ منتر کے زور سے پھر اپنے اصلی روپ میں واپس

---

[1] سیر محمدی : ص ۲۰۱ ، مطبوعہ یونانی دواخانہ پریس ، سبزی منڈی الہ آباد ، ۱۳۳۷ھ ۔

[2] مجلہ' مکتبہ' حیدر آباد دکن : ص ۱۸ — ۳۲ ، جلد ۱ ، شمارہ ۱ ، اپریل ۱۹۲۸ء ۔

[3] اس بحث کے لیے دیکھیے مقدمہ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' ص ۳۰ تا ۳۵ ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۷۳ء ۔

[4] کدم راؤ پدم راؤ : مخطوطہ' کتب خانہ' خاص انجمن ترقی اردو پاکستان ۔

آ گیا ۔ اس کے بعد کدم راؤ محل میں جاتا ہے اور ہنسی خوشی سے دن گزارنے لگتا ہے ۔

یہ مثنوی خاندانِ بہمنی کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۸۲۵ھ—۸۳۸ھ/۱۴۲۱ع—۱۴۳۴ع) کے زمانے میں ، جیسا کہ مثنوی کے ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے ، لکھی گئی :

شہنشہ بڑا شاہِ احمد کنوار   پرت پال ، سینسار ، کرتار آدھار
دھنیں تاج کا کون راجا ابھنگ   کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ
لقب شہ علی آل بہمن ولی   ولی تھی بہت بدھ تدِ آ گلی

یہ وہی بادشاہ ہے جو حضرت گیسو دراز کی دعاؤں کے نتیجے میں ، فیروز شاہ بہمنی کے بعد تختِ سلطنت پر بیٹھا ۔

مصنف نے بار بار اپنا نام "فخر دین" اور تخلص نظامی لکھا ہے ۔ اس قسم کے نام آج بھی پنجاب میں عام ہیں ۔ "پرت نامہ" کے مصنف فیروز کا اصل نام بھی "قطب دین" ہے ، جیسا کہ اس نے خود "پرت نامہ" کے ایک شعر میں صراحت کی ہے :

بجے ناؤں ہے قطب دیں قادری   تخلص سو فیروز ہے بیدری

"کدم راؤ پدم راؤ" کی زبان بہت مشکل اور عسیر الفہم ہے ۔ اس پر سنسکرت و پراکرت اور علاقائی زبانوں کے الفاظ کا گہرا اثر ہے ۔ زبان و بیان اور لسانی خصوصیات کے اعتبار سے یہ "نوسرہار" سے مماثل و قریب ہے ۔ اس کی زبان کے مشکل ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ قصہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندوی روایت و اسطور کا حامل ہے اور اسے بیان کرنے میں نظامی کو ان الفاظ کا سہارا لینا پڑا جو مثنوی کی تہذیب و معاشرت کو ابھارنے کے لیے ضروری تھے ۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہ مثنوی جس علاقے میں لکھی جا رہی ہے وہ کنڑی زبان کا علاقہ ہے جس کی سرحدیں مراٹھی کے علاقے سے بھی لگی ہوئی ہیں ۔ اس کی زبان اسی ہندوی روایت کی حامل ہے جس کا ذکر ہم تفصیل سے "گجری اردو" کے باب میں کر چکے ہیں ۔

"کدم راؤ پدم راؤ" میں دو اسلوب ملتے ہیں : ایک اسلوب وہ ہے جس پر "ہندوی روایت" کا اثر گہرا ہے اور جو مزاج کے اعتبار سے گجرات کے شاہ باجن ، جو اسی دور میں نادِ سخن دے رہے ہیں اور قاضی محمود دریائی اور جیو گام دھنی ، سے قریب ہے اور جس اسلوب میں آنے والے دور میں ابراہیم عادل

شاہ ثانی اپنی "کتابِ نورس" لکھتا ہے ۔ دوسرا اسلوب وہ ہے جس پر وہ اثر جاری و ساری ہے جو بعد کے دور میں عبدل کے "ابراہیم نامہ" یا صنعتی کے "قصہ بے نظیر" میں نظر آتا ہے ۔ عبدل و صنعتی کا رنگِ سخن ہندوی روایت سے قریب ضرور ہے لیکن اس دور کے اسلوب میں یہ تبدیلی آ جاتی ہے کہ اس پر فارسی زبان ، اس کے طرز ، لہجے اور آہنگ کا رنگ چڑھنے لگتا ہے اور اسی کے ساتھ ہندوی اسلوب کا رنگ ہلکا پڑنے لگتا ہے ۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں ہندوی روایت والے اسلوب کا عام رنگ ان اشعار میں دیکھیے جہاں کدم راؤ اپنی رانی کے بے حد اصرار اور خوشامد پر ناگنی اور کوڑیال (کوڑیالا سانپ) کے آپس میں میل کھانے کا واقعہ ، جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا تھا ، یوں بیان کرتا ہے :

سنیا تھا کہ ناری دھرے بہت چھند   سو میں آج دیٹھا تری چھند بند
وہی چھند جب میں دیٹھا جگت میں   اسی ویل تھیں ہوں پڑیا دگ میں
سُجات ایک ناگن کُنجات ایک سانپ   اسنگت دیٹھیں کھیلیں لانپ جھانپ
جو کرتار یہ کون کیا ہوئے راؤ   اسنگت کے کیوں دیکھ سکتوں اپاؤ
کھوڑگ کاڑھ دوکھا تہاں لکھار   اسی ٹھار کھورس کیا شب تہار
گئی لھاس ناگن پران آپ لے   پران آپ لے کر گئی بوج دے
نہ اب تھیں کسی نار پتیاؤناں   نہ پتیاؤناں نہ تِسے راؤ ناں
سہائی گئی آج ناگن کنار   پڑی جھال تل چھوڑ کر سکھ بھتار
ہیں دیکھ سنجھ من بھکیا تری ناتو   کہ ہے اچھریاں ہوئے ایسی نا ہتاؤ
تری ناتو کا آن ہے لگن ہوئے   کروں نہ اور گتِی سروں جیو کھوئے
چھوری ات کنتن سی کہ ہے ہوئے   اسنگت نہ تِس گھال لے پیٹ کوئے
دُدھا سانپ کا ہوئے ہے کاوڑی   ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ بھالدا پڑی
بڑے ساج کہہ کر گئے بول آچوک   دُدھا دُود کا چھاچھیا پیوے پھوک
نہیں نظر دین دیکھ اپاؤ راؤ   کہ اِن دوس دھن پر پری دُکھ لاؤ
نظامی دھرم دکھ کیوں راؤ دے   کہ پت ورت گُن بات دھن سو کیے

اس زبان پر ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے : وہی رنگِ سخن غالب ہے جو گجری اردو میں نظر آتا ہے ۔ زبان و بیان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ملے جلے ہیں ۔ سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں ۔ اس لسانی عمل اور اظہار کے رنگ نے مثنوی کی فارسی بحر (فعولن فعولن فعولن فعول) کو بھی اپنے مزاج کے پردے میں چھپا لیا ہے ۔ ان میں سے اکثر الفاظ مثلاً آکھنا (کہنا) ، چت (دل) ، ناری (عورت) ، چھند (بات ، فریب) ، دیٹھنا (دیکھنا) ، ویل (وقت) ،

ہوں (میں) ، ہمجات (اُتم ، اعلیٰ ذات کا) ، کمجات (کم ذات ، نیچ) ، اسنگت (بری صحبت) ، لانپ جھالپ (مستی ، اٹھکھیلیاں) ، راؤ (راجہ) ، کرتار (خدا) ، انہاؤ (ناانصافی) ، کھڑگ (تلوار) ، ٹوار (جگہ) ، لواس (بھاگتا) ، پران (جان) ، پونچ (دُم) ، بنال (راکشش) ، بتاؤ (بھروسا) ، کپال (سر ، کھوپڑی) ، اچھریاں (پریاں ، اپسرائیں) ، کُندن (سونا) ، گھالنا (ڈالنا ، مارنا) ، پھاندا (پھندا ، رسّی) ، تسے (اس کو) ، دگ (دغدغہ) ، کنی (کی) ، ناتو (نام) ، دوس (قصور) ، دھن (عورت ، محبوبہ) ، پت ورت (شوہر کی وفادار) ، دَدھا (ڈرا ہوا) وغیرہ الفاظ آج بھی برعظیم کی مختلف زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں - یہی وہ پہلی روایت ہے (جسے ہم نے ہندوی روایت کا نام دیا ہے) جس پر صدیوں تک اُردو زبان چلتی رہی اور جب اظہار کے لیے ان سے زیادہ عام فہم سجیلے الفاظ عوام کی زبان پر چڑھ گئے اور نئے تہذیبی اثرات معاشرے میں اچھی طرح رچ بس گئے تو یہ اور اسی قبیل کے دوسرے الفاظ دھیرے دھیرے ٹکسال باہر ہو گئے اور رفتہ رفتہ اُردو زبان اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی جدید ادبی زبان کے دائرے میں داخل ہو گئی جس کا پہلا پھل ولی دکنی کی شاعری ہے -

مثنوی کا دوسرا اسلوب ، جس کا رنگ یہاں ہلکا اور دبا دبا سا ہے اور جس کی مثالیں مثنوی میں اِدھر اُدھر بکھری ہوئی ہیں ، وہ ہے جو آئندہ دور میں بیجاپور کا ادبی اسلوب بن کر نکھرتا اور بنتا سنورتا ہے :

بھیے مارناں مار کے گھال دے
ولے آج اکھر سار نِکال دے (شعر ۵۲۹)
بلایا سدھر بدھ کوں راؤ پاس
کہیا راؤ ہوں پھول ، توں پھول باس (شعر ۵۳۹)
ہوے پھول پیارا کدھیں باس بن
نہ سر گھال لے کوئی باس آس بن (شعر ۵۴۰)
سبھی ٹھالؤ ہے سالپ کوڑھا چلے
اپس ٹھالؤ وہ بھی سو سیدھا چلے (شعر ۵۶۲)
سُدھر بُدھ توں ہے سنجھے ہر ٹھالؤ
تجھے ناؤ بردھاں سُنج راؤ لالؤ (شعر ۵۷۳)
بھلا بھی تُہیں مُنجھ بُرا بھی تُہیں
ترے ہاتے (ہوں) چھوڑ جاسوں کہیں (شعر ۶۲۸)

نہ پھیرے ہے توں آج اپہاں مُنجھ
نہ بردھاں توں مُنجھ نہ ہوں راؤ تجھ (شعر ۶۳۳)
چلو جیب منجھ جو بُرا تجھ کہوں
پر اوگھوڑ سبد منجھ سُن کہوں وہوں (شعر ۶۳۷)
کہ ہے بول میرا سُنے تِس کہوں
کہ ہے نہ سنے تِل گوڑی نہ رہوں (شعر ۶۵۰)
کہ ہے بھید اپناں کہے کھول منجھ
پرابت دوانا کہے لوگ تجھ (شعر ۶۸۹)
کنگن ہتّ کیا دیکھناں آرسی
اپے راج توں دیکھ کیوں پارسی (شعر ۶۹۲)
سہاناں کہاوے ہور اپنا اپان
نجانے جو کس بول تھیں ہوئے ہان (شعر ۶۹۱)
تنہے کی لنہی مُتدہ سانے نہ کوئے
لنہاں سو تنہاں ہے نپی ہوت ہوئے (شعر ۶۹۳)
نڈر ہو نہ رہنا لگے سالپ دیکھ
ستور سر کُنچلا پڑے دیکھ ٹیک (شعر ۷۰۰)
بچاریا ہری پنکھ کیتا اڑوں
کہاں لگ اڑوں جائے کیدھر پڑوں (شعر ۷۳۷)
ہری پنکھ دیٹھا پدم راؤ ہوئے
پدم راؤ جانے نہ یہ کون کوئے (شعر ۸۱۳)
اکا یک کہوں کیوں اپس ناتو ہوں
کدم راؤ ہیرا نگر کا سو ہوں (شعر ۸۲۲)
جو کُنچ کال کرنا سو توں آج کر
نہ گھال آج کا کام توں کال پر (شعر ۱۲۲)
بھلے کوں بھلائی کرے کُنچ نہوئے
بُرے کوں بھلائی کرے ہوئے توئے (شعر ۸۳۹)

مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' ساڑھے پانچ سو سال سے زیادہ پرانی تصنیف ہے اور اُردو ادب کی اولین روایت کی نمائندہ ہے - جس کثرت سے اس میں ضرب الامثال اور محاورے استعمال ہوئے ہیں وہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ یہ زبان صدیوں پرانی

(دو آرت = ذو معنی ، سبد = لفظ ، کوت = شعر ، باج = بغیر ، ریجھنا = راغب ہونا)

یہی وہ معیارِ سخن ہے جو دوہروں کے مزاج میں رچا بسا ہے اور ولی کے بعد حاتم و آبرو کے دور میں "ایہام گوئی" کی شکل میں پسندیدہ رنگِ سخن بن کر ابھرتا ہے۔

فخر دین نظامی نے جس زمانے میں اپنی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" لکھی، اسی زمانے میں حاجی دوام الدین مکی کا جوان بیٹا تعلقاتِ دنیوی ترک کر کے حجِ بیت اللہ کے لیے روانہ ہو گیا اور بارہ سال تک مدینۂ منورہ میں قیام کر کے واپس ہوا تو ایک ایسے خاندان کا بانی ہوا جس نے صدیوں تک دکن میں رُشد و ہدایت اور روحانی و اخلاقی درس کے سلسلے کو جاری رکھا۔ اس نوجوان کا نام میرانجی تھا۔

میرانجی شمس العشاق (م ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء)، شاہ کمال الدین بیابانی کے خلیفہ تھے جو جمال الدین مغربی کے واسطے سے خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے سلسلے میں تھے۔ میرانجی کے زمانۂ حیات ہی میں بہمنی سلطنت انتشار و افتراق کا شکار ہو چکی تھی۔ سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور طبقاتی کشمکش نے نفرت کا ایسا بیج بو دیا تھا کہ معاشرتی و قومی یک جہتی پارہ پارہ ہو چکی تھی۔ مرکز انتہائی

۱- انجمن ترقی اُردو پاکستان کے ایک نادر و واحد مخطوطے (قا ۱/۱۵۱) میں، جو ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں سلسلۂ میرانجی کے بزرگوں جانم، داول اور اعلیٰ کا کلام شامل ہے، ایک مرثیہ ملتا ہے جس میں یہ شعر ہے:

تاریخ حضرت سال نو سو ، اس پر اگلے بھی دو
دو دین سفت وفا شو ، یہ کچھ حکم الاہی کا

جس سے تاریخِ وفات ۹۰۲ھ ظاہر ہوتی ہے، لیکن اگلے شعر میں (ص ۵۳) ۲۵ شوال شب پنج شنبہ بھی لکھا ہے جس سے ۹۰۲ھ نکلتا ہے۔ اسی مرثیے کے حاشیے پر "شاہ حسین ذوقی این تاریخ گفت است ، شمس العشاق ۹۰۲ھ" کے الفاظ ملتے ہیں۔ مخطوطے میں اس مرثیے پر برہان الدین جانم کا نام درج نہیں ہے۔ آخری شعر یہ ہے:

سو ہی میراں منجہ پیر ہے ، اس روز کا دستگیر ہے
مجہ بن میں بےسیر ہے جیکچھ حکم الاہی کا

میرانجی کی چاروں تصانیف 'مغز مرغوب'، 'شہادت التحقیق'، 'خوش نغز' اور 'خوش نامہ' اسی ترتیب سے اس میں موجود ہیں۔ (ج - ج)

ہے جو سینکڑوں سال کی مسافت طے کر کے، اپنے ارتقا کی مختلف منزلوں سے گزر کر ادبی سطح پر استعمال میں آنے کے لائق بنی ہے۔ سنسکرتی الفاظ کے استعمال کے علاوہ جہاں تک بیان کی چستی اور رچاوٹ کا تعلق ہے وہ "کدم راؤ پدم راؤ" میں موجود ہے۔ یہاں بیان میں بےجا پھیلاؤ کا بھی احساس نہیں ہوتا بلکہ بات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ملتا ہے۔ مثنوی میں استعمال ہونے والی ضرب الامثال میں سے شاید ہی کوئی ایسی ہو جو آج بھی اُردو زبان کے سرمائے میں شامل نہ ہو۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع : سُکھی آپنا جیو تو سب جہان = آپ سُکھی جہان سُکھی
ع : نہوسی کدھیں پانچ انگل سمان = پانچوں انگلیاں کبھی برابر نہیں ہوتیں
ع : لیسے نل پھل جھٹکا پڑیا ٹوٹ کر = بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا
نہ روؤے کدھیں چور کی ماں پکار — چور کی ماں کوٹھری میں سر دے کر
روؤے گھال کر مُنکہ کوٹھی منجھار = روتی ہے
ددھا سانپ کا ہوئے جے کاوڑی
ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ پھاندا پڑی = سانپ کا کاٹا رسی سے بھی ڈرتا ہے
بڑے ساچ کہہ کر گئے بول اپوک — دودھ کا جلا چھاچھ کو بھی پھونک
"ددھا دود کا چھاچھا پیوے پھوک = مار مار کر پیتا ہے
ع : پسار آپنا اوڑنا دیکھ پاؤ = جتنی چادر اتنے پاؤں پھیلاؤ
بڑے ساچ کہہ کر گئے گُن مُکن
گیہوں پیستے پیسیا جائے گُھن = گیہوں کے ساتھ گھن بھی پس جاتا ہے

ایک جگہ نظامی[۹] ہندوی معیارِ سخن پر بھی روشنی ڈالتا ہے:

دو آرت سبد جس کنوت میں نہ ہوئے — دو آرت سبد باج ریجھے نہ کوئے

۹- نظامی کی ایک اور مثنوی "خوف نامہ" (بیاض قلمی انجمن قا ۳/۶۲۷) بھی ہماری نظر سے گزری جس کی زبان بمقابلہ "کدم راؤ پدم راؤ" کے بہت صاف اور فارسی اثرات کی حامل ہے۔ اس مثنوی میں آخرت، قیامت، عذابِ جہنم اور روزِ حشر کا بیان کیا گیا ہے۔ "خوف نامہ" کا اسلوب گیارھویں صدی ہجری کے آخری زمانے کے دکنی اسلوب سے قریب ہے جس میں ہندوی روایت ہلکی اور فارسی روایت کا رنگ گہرا ہونے لگا تھا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ "خوف نامہ" "کدم راؤ پدم راؤ" والے نظامی کا نہیں ہے۔ (ج - ج)

کمزور ہو کر بے دم ہو گیا تھا اور مختلف صوبوں کے حکام قریب قریب آزاد ہو چکے تھے ۔ میرانجی کی زندگی ہی میں بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت (۱۴۹۰ع) وجود میں آ چکی تھی ۔ کمزور ، دم توڑتی ہوئی اور نام کی سلطنت پر محمود بہمنی (۱۴۸۲ع—۱۵۱۸ع) حکمران تھا ۔ انھی کے زمانے میں بیدر آزاد ہو کر برید شاہی (۱۴۸۷ع) کا پایۂ تخت بن چکا تھا ۔ برار میں عماد شاہی (۱۴۸۷ع) اور احمد نگر میں نظام شاہی (۱۴۹۰ع) قائم ہو چکی تھیں ۔ قطب شاہی سلطنت کا قیام (۱۵۱۲ع) ابھی چند سال کی بات تھی — عظیم بہمنی سلطنت کے ہاتھ ، پیر ، آنکھ ، ناک اور کان الگ الگ ہو چکے تھے ۔

بیجاپور کا تعلق گجرات سے ہمیشہ گہرا رہا ہے ۔ گجرات کی ادبی روایت صوفیائے کرام کے ذریعے سے بہت پہلے بیجاپور پہنچ چکی تھی ۔ اس ادبی روایت نے شاہ میرانجی کا دامنِ دل بھی اپنی طرف کھینچا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصوّف کا بنیادی نظامِ فکر تو انھوں نے اپنے بزرگوں سے لیا لیکن اس کا اظہار اس روایت میں کیا جس کی نمائندگی شاہ باجن کر رہے تھے ۔ زبان و بیان کی اس روایت پر سنسکرت کا اثر بھی ہے ، برج بھاشا اور مقامی بولیوں کا بھی ۔ اسی لیے رنگ روپ میں شاہ میرانجی کی زبان گجری زبان ہی کا ارتقا معلوم ہوتی ہے ۔ اس زبان کو وہ "ہندی" کہتے ہیں ۔ غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ میرانجی کی شاعری کے مزاج میں وہی رنگ ہے جس کی جھلک ہمیں نظامی کی "کدم راؤ پدم راؤ" میں ملتی ہے ۔ نظامی کے ہاں یہ رنگ سنسکرتی اثرات کی وجہ سے زیادہ گہرا ہے ۔ میرانجی کے ہاں عام بول چال کی زبان استعمال ہونے کی وجہ سے یہ رنگ نسبتہً ہلکا ہو گیا ہے ۔ نظامی ادبی زبان استعمال کر رہے ہیں ۔ میرانجی عوام سے مخاطب ہیں اس لیے اُن کی زبان عوامی رنگ میں رنگی ہوئی ہے ۔ زبان و بیان کا یہی وہ رنگ اور یہی وہ مزاج ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کو متعین کر کے اسے گولکنڈا کے ادبی اسلوب سے الگ رکھتا ہے ۔

میرانجی کا موضوع تصوّف ہے اور وہ شاعری کو عوام کی تلقین اور اپنے مریدوں کی ہدایت کے لیے استعمال کرتے ہیں ۔ اُن کی چار طویل و مختصر نظمیں ہم تک پہنچی ہیں جن کے نام خوش نامہ ، خوش نغز ، شہادت التحقیق اور مغز مرغوب ہیں ۔ "خوش نامہ"[1] ایک سو ستر اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس کا وزن ہندوی ہے اور جس میں خوش نامی ایک نیک سیرت لڑکی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے اور اسی کے نام پر نظم کا نام "خوش نامہ" رکھا ہے :

اس خوش نامہ دھریا نام دوہا ایک سو ستر
دستا زیادہ پڑھے سونے تولھے خوشی کا چھتر

اشعار میں (جنھیں میرانجی دوہے کا نام دیتے ہیں) یہ تفصیل دی گئی ہے کہ یہ لڑکی چغتائی خاندان کی چشم و چراغ تھی ۔ اس کا باپ ترک افشاق تھا ۔ جب وہ پیدا ہوئی تو مرشد نے اسے دیکھ کر اس کا نام خوش تجویز کیا ۔ خوش سیرت و کردار کے اعتبار سے علوی تھی اور بہت بھولی بھالی ، محبت کرنے والی تھی ۔ سب سے نرالی ، سب کی پیاری ، مُسیو نین ، ہنس مُکھ ، سب کی آنکھ کا تارا ۔ ایسی نیک بخت کہ دن رات اللہ سے لگاؤ رکھتی ۔ اتنی سمجھ دار کہ دوسرے اس سے عقل سیکھتے ۔ ہر وقت اللہ سے ڈرتی اور کہتی کہ جہاں جہاں میں جھوتی ہوں ، وہاں وہاں تُو ہی نظر آتا ہے ۔ اسی لیے وہ کہتی :

اب نا چھپوں ، اب نا ڈروں ، ڈروں تو کہاں لگ ڈروں
ہمیں غریب نبالی تیرے آستھی آسا دھروں
ماتا جی بالک تھی روسے جانا انہیں کدھر
آپ جس مارگ لا سے میراں میں تو جاؤں ادھر

جب سترہ سال ایک ماہ نو دن کی ہوئی تو موت کا پرکارہ آن پہنچا ۔ ایسی نیک بخت ، نیک سیرت لڑکی کا اتنی کم عمری میں مر جانا تعجب کی بات ضرور ہے ، لیکن یہ بات کہہ کر میرانجی خود ہی جواب دیتے ہیں کہ یہ اللہ کی رضا ہے ۔ اس کے بعد خوش کی موت سے اخلاقی نتائج اور روحانی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ نظم کی زبان غیر مانوس ہے لیکن جذبات کی سادگی پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ اس نظم میں ایک ایسے دکھ ، ایک ایسے درد کا احساس ہوتا ہے جو غم کو صبر و ضبط کے پتھر تلے دبانے سے پیدا ہوتا ہے ۔ جس زمانے میں زبان کا یہ روپ رائج تھا ، اس نظم نے سننے والوں کے دل پر گہرا اثر کیا ہوگا ۔ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑکی (خوش) ان کی چہیتی تھی ۔ آخری دو شعروں میں اس نظم کا نام بھی آیا ہے اور دعا بھی مانگی گئی ہے :

خوش خوش حالوں خوش خوشیاں خوشی رہے بھرپور
یہ خوش خوشیاں اللہ کیرا نورا اعلیٰ نور
کہنڈا خوش خوش نامہ تمت ہوا تمام
خوش سب کوئی دایم قایم جیتا خواص عوام

---

[1] خوش نامہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

"خوش نغز" بیشتر اشعار اور نو ابواب پر مشتمل ہے ۔ ہر باب میں اشعار کی تعداد مختلف ہے ۔ ہر باب کا پہلا مصرع "خوش بوجھی" یا "خوش کہی" کے الفاظ سے شروع ہوتا ہے ۔ خوش دریافت کرتی ہے اور میرانجی اس کا جواب دیتے ہیں ۔ یہ نظم سوال اور جواب کی ہیئت میں لکھی گئی ہے جو آئندہ دور میں بھی صوفیائے کرام کے ہاں ایک عام اور مقبول ہیئت رہی ہے ۔ "خوش نغز" میں میرانجی عرفانِ روح ، عرفانِ عالم ، عرفانِ مراقبہ ، عرفانِ ذوقِ نور ، عمل میا جی پر لاثقان ، موتِ عارفاں ، بحثِ عقل و عشق ، بیانِ کرامات اور موحّد و ملحد جیسے مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ ساتواں باب ، جس میں عقل و عشق پر اظہار خیال کیا گیا ہے ، دلچسپ ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ دونوں نظمیں ایک ہی مزاج اور ایک ہی رنگ کی حامل ہیں ۔ باب ہفتم "بحثِ عقل و عشق" ان کی شاعری کے عام رنگ روپ کا نمائندہ ہے ۔ یہی میرانجی کا رنگ ہے اور یہی ان کی شاعری پر غالب ہے :

خوش کہی سچ کہو میرانجی عشق بڑا یا بودھ
پر کہیں میں آکھوں بیان اسے دھرنا سُودھ
من کے کان دے کر سن ری بچن نیک انیک
چنگی عشق بودھ کب سیتیں کیوں سلگاں دیکھ
بودھ پردھان کہے سن راجے تجکوں عشق خطاب
جے تو کہیا نہ سُنسی میرا کیسو رہی حساب
عشق کہے سن عقل پریشان اگت اچھے راج
عاروس کیرا ناز بکھوے باندی کیرا کاج
عقل کہے بن کریں سنگار نہیے کیسو ناز
عشق کہے بن ہرم پیا جی کی تو اچھے ساز
بودھ کہے تو ہرم پیا کا ہے تو اچھے سار
عشق کہے تو ہرم پیا اُسیر کھینچے بار
بودھ کہے کُنج کھیلیا نوازی باچھیں ایسی بات
عشق کہے یہ کھیل کھلاتا سبھی اس کے ہات
بودھ کہے بول تسلیم ہوتا تو کُنج ہرت رہے
عشق کہے جتو دینا بہتر دوکھ یہ کون سہے

۱۔ خوش نغز : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

عشق بودھ کے بول بیان کہیا خوش کے پاس
یہ گُن کمال کیسو بوجھے ہوئے خاص الخاص

دونوں نظموں "خوش نامہ" اور "خوش نغز" کے اوزان ہندوی ہیں ۔ ذخیرۂ الفاظ میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بمقابلہ نظامی کے بڑھ گئی ہے ۔ یہ وہ تہذیبی دھارا ہے جو رفتہ رفتہ ہندوی مزاج پر غالب آکر اسے اپنے ساتھ بہائے لیے جا رہا ہے ۔ ان دونوں نظموں کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ مِل جُل کر آنکھ مچولی سی کھیل رہے ہیں ۔ گجری کے ساتھ برج بھاشا ، پنجابی اور مراٹھی کے اثرات بھی واضح ہیں ۔ یہی اثرات اُن کی دوسری نظموں میں بھی نظر آتے ہیں ۔

"شہادت التحقیق" میرانجی کی ایک طویل نظم ہے جو ۵۶۳ اشعار پر مشتمل ہے ۔ وزن اس کا بھی ہندوی ہے اور دوہے کی روایت یہاں بھی غالب ہے ۔ ایک دوہے (شعر) میں اپنی نظم کا نام بھی میرانجی نے ظاہر کیا ہے[1] :

اس نام ہے تحقیق   سُن "شہادت التحقیق"

اس طویل نظم میں شریعت و طریقت کے مسائل قرآن و حدیث کی روشنی میں سمجھائے گئے ہیں ۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ موضوع بڑا ہے اور وہ زبان جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے ، اتنی کمزور ہے کہ بات کو پورے طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا ۔ چونکہ اُن کے مخاطب عوام ہیں اس لیے وہ اس بات کو نظم ہی میں واضح کر دیتے ہیں کہ وہ لوگ جو عربی و فارسی نہیں جانتے اُن کے لیے اس زبان میں یہ مسائل بیان کیے گئے ہیں ۔ پھر اعتماد کے ساتھ نظم میں یہ بات بھی کہہ دیتے ہیں کہ انسان کو زبان پر نہیں جانا چاہیے بلکہ مغز کو دیکھنا چاہیے ۔ ان کے تلے معنی پر نظر رکھنی چاہیے جو بیان کیے گئے ہیں ۔ زبان کی حیثیت تو مٹی کی سی ہے اور معنی کی حیثیت سونے کی ہے ۔ جہاں سے بھی اپنا کام ہو وہاں سے کر لینا چاہیے ۔ مقصد تو کام سے ہے ، زبان میں کیا رکھا ہے :

کھوڑ بہا کا چھوڑ دیجے   چُن معنی سالک لیجے
جے مغز میٹھا لاگے   تو کہوں من اسٹھی بھاگے
وہ مغز معنی لیو   سب چھالے جھاڑ دیو

۱۔ شہادت التحقیق : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

میراجی نے اس نظم میں "سوالِ طالب" اور "جوابِ مرشد" ، دونوں اشعار میں بیان کیے ہیں ۔ سوال بھی تفصیل سے نظم کیے ہیں اور جواب بھی وضاحت سے دیے ہیں ۔ سوال و جواب میں شریعت و طریقت کے بہت سے مسائل آ گئے ہیں ۔ ان میں احادیثِ نبوی کی تشریح بھی آ گئی ہے اور واجب الوجود و مسائلِ سلوک بھی آ گئے ہیں ۔ ایک جگہ مچھیرے کے جال اور بنسی کے کانٹوں سے مسئلہ مسائل کی تشریح کی گئی ہے ۔ اسی نظم میں ایک جگہ حضرت ابراہیمؑ و اسمٰعیلؑ کی روایت بیان کر کے اس کی توضیح کی گئی ہے ۔ ایک جگہ رابعہ بصری کے قول کا حوالہ بھی دیا ہے ۔ ایک اور مقام پر حروفِ تہجی کے ذریعے تصوّف کے نکات کا کنایہ کیا گیا ہے ۔ یہاں حروفِ تہجی 'الف' کے بجائے 'ی' سے شروع ہوتے ہیں اور الف پر ختم ہوتے ہیں ۔ اس کی شکل نظم میں اس طرح ملتی ہے :

ی ہے واو نون   میم لام کاف کون
قاف ف غین عین   ظ ط ضاد معین
صاد شین بھی شین   یہ حرف شغل کے لین
ری زر ذال دال   یہ ساتو شغل سنبھال
خے حے جیم ث   ت ب الف لہ

پھر تصوّف کے نقطۂ نظر سے ان حرفوں کی ساتھ ساتھ تشریح بھی کی گئی ہے ۔ میراجی نے اس نظم میں بار بار فہم اور سمجھ پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ جو بغیر سوچے سمجھے شریعت و طریقت پر چلتا ہے وہ عمر ضائع کرتا ہے :

ع : یوں بھو کٹ عمر کھووے
بے فہموں دیکھن آوے   تو یک نی نا پاوے

اور اسی لیے کہتے ہیں کہ :

بن بوجھیں دوش نا دیجے

پھر اس بات پر زور دیا ہے کہ اسی لیے پیر و مرشد کی ضرورت ہے ۔ اس نظم میں بھی زبان و بیان کی وہی نوعیت ہے جو "خوش نامہ" اور "خوش نغز" میں ملتی ہے ۔

میراجی کی ایک اور مختصر نظم "مغز مرغوب[۱]" ہے جو آٹھ ابواب اور ۲۲ اشعار پر مشتمل ہے ۔ اس نظم میں وجود ہائے چہار ، خصالاتِ فرشتہا چار ،

---

[۱] مغز مرغوب : (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

فہم ہائے چار ، نفس ہائے چار ، ذکر ہائے پنج نمود ، شہادتہائے چہار جیسے موضوعات کو نظم میں بیان کیا گیا ہے ۔ "شہادت التحقیق" کی بحر چھوٹی ہے جبکہ "مغز مرغوب" کی بحر لمبی ہے ۔ میراجی کے ہاں زبان و بیان کا ایک ہی رنگ ملتا ہے ۔ بیان کا تنوع ان کے ہاں نہیں ہے اور ایک طرح کے اکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ آگے چل کر زبان و بیان کی یہی روایت شاہ برہان الدین جانم کے ہاں زیادہ نکھار کے ساتھ ملتی ہے جو اپنی زبان کو "گجری" کہتے ہیں ۔ "مغز مرغوب" میں ، "شہادت التحقیق" کی طرح ، اسی رنگ کی جھلک نظر آتی ہے جو شاہ جانم کے ہاں اپنا نکھار دکھاتا ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

اللہ ، محمد ، علی ، امام ، دایم ان سوں حال
سب عناصروں سوں اللہ اللہ تو رکتھوں کیا کمال
مغز مرغوب دھریا جانو اس نسخے کا نام
مرشد سوکھوں سمجھے تو ہوئے کشف تمام
بیس نظم اور تین زیادت اس کا سب حساب
پر من چھان کر لیہ ری تو ہر نعمت کا لاب
ذکر جلی سک بولے پہلا قلبی دل میں راکھے
روحی مکھڑا دیکھے شہ کا سری سوں سک چا کھے
خفی غیر پر لا کرے ، الا اللہ اثبات
اخفی بدھ الوہی تا لاج کرو کی بات

یہاں وہ موضوعات بھی سامنے آنے لگتے ہیں جو شاہ برہان الدین جانم کے ہاں مخصوص فلسفۂ تصوّف بن کر ابھرتے ہیں اور جن کو امین الدین اعلیٰ آگے بڑھا کر مکمل کر دیتے ہیں ۔ ان موضوعات پر آئندہ باب میں روشنی ڈالی گئی ہے ۔

میراجی کے انداز بیان میں ادبی سے زیادہ عامی سطح ملتی ہے ۔ قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ اپنی بات کو شعر میں بیان کرنے کی بس ایک کوشش کی جا رہی ہے جو آج سرسری معلوم ہوتی ہے ۔ الفاظ کو ضرورتِ شعری کے مطابق موڑ توڑ لیا جاتا ہے ۔ کہیں کسی حرف کو گرا کر پڑھنے سے وزن کا سرا مل جاتا ہے اور کہیں سکتے کو دور کرنے کے لیے آواز کو کھینچ کر پڑھنا پڑتا ہے ۔ قافیوں کا بھی کوئی خاص اصول نہیں ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ پہاڑ کھودا جا رہا ہے اور ہزار دشواریوں سے راستہ بنایا جا رہا ہے ۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی محنت اور صلاحیت سے زبان کے دریا کو بیان کے راستے پر ڈالا ۔ آج وہ ہمیں مشکل ، نامانوس اور بے معنی نظر آتے ہیں ۔ آج ہمیں ان کی تحریروں

پر ہنسی آتی ہے ۔ اگر یہ لوگ اس دور میں اپنی صلاحیتوں کا خون اس زبان میں شامل نہ کرتے اور اس میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے (اور یہ سب حقیقت میں تجربے ہیں) نہ کرتے تو سرسوتی کی طرح اس زبان کا دریا بھی راستے ہی میں خشک ہو جاتا ۔ ہندی والے آج اس ادب کو اپنے رسم الخط میں منتقل کر کے اپنی تاریخ کو اردو کی بیساکھیوں پر صدیوں پیچھے تک لے جا رہے ہیں ۔ یہ اردو زبان کے وہ نمونے ہیں جو نویں صدی ہجری کی زبان پر نہ صرف روشنی ڈالتے ہیں بلکہ نقوشِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ ہم اس سرمائے سے مختلف تہذیبی دھاروں اور اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ کس کس اثر نے ہماری فکر، ہمارے اظہار کو متاثر کیا ہے اور وہ کون سے اثرات تھے جو ابھرے، بڑھے اور غالب ہو گئے ۔ جس طرح کسی جہاز کی پرواز کو بہت دور تک دیکھنے کے لیے ایک مسلسل ٹکٹکی باندھ کر دیکھنا پڑتا ہے، اسی طرح اردو کی روایت کو دور تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ان لوگوں کے زبان و بیان کی پرواز کو بھی مسلسل دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے ۔

نویں صدی ہجری تک اس زبان کی جڑیں دکن، گجرات اور مالوہ میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ یہ نہ صرف ایک عام مشترک زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے بلکہ اس میں ایسی تصانیف کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے جن کا خطاب عوام سے تھا ۔ جو کام پہلے فارسی سے لیا جاتا تھا وہ اب اردو سے لیا جا رہا ہے ۔ اشرف بیابانی اس دور میں اسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں ۔

میراں جی شمس العشاق (م ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء) کے انتقال کے وقت اشرف بیابانی کی عمر ۳۸ سال تھی ۔ سید شاہ اشرف بیابانی (۸۶۳ھ—۹۳۵ھ/۱۴۵۹ء—۱۵۲۸ء) سید شاہ ضیاء الدین رفاعی بیابانی کے بڑے لڑکے تھے ۔ قمر آباد ان کا مولد ہے ۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کر کے حقائق و معارف کی طرف متوجہ ہوئے ۔ ۸۹۵ھ/۱۴۸۹ء میں ان سے خلافت پائی اور ۹۰۹ھ/۱۵۰۳ء میں ان کے سجادہ نشین ہوئے[1] ۔ اشرف بیابانی کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں : ''لازم المبتدی''، ''واحد باری'' اور ''نوسرہار'' ۔ بعض تذکروں میں ان کی ایک اور تصنیف ''قصۂ آخرالزماں[2]'' کا بھی ذکر آتا ہے ۔

---

[1] افسر صدیقی امروہوی : مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو، جلد اول، ص ۹۵، مطبوعہ ۱۹۶۵ء ۔

[2] پنج گنج : از سید شاہ محمد فاضل بیابانی، ص ۴۹، مطبع دستگیری، حیدر آباد دکن ۔

''لازم المبتدی[1]'' ۱۹۸ اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جسے ۳۶ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے ۔ اس نظم میں عورت اور مرد دونوں کے لیے ان مسئلہ مسائل کو بیان کیا گیا ہے جن کی ضرورت روزمرہ کی زندگی میں عام طور پر پڑتی ہے ؛ مثلاً بیانِ احکام بنائے اسلام، بیانِ احکام صفتِ ایمان، بیانِ جنابت و حیض و نفاس، فرائضِ غسل، فرائضِ وضو، بیانِ تیمم، فرائضِ نماز، سجدۂ سہو، بیانِ رکعتہائے نماز، بیانِ روزہ، بیانِ عیدین، فطرہ و قربانی، بیانِ غسل و کفنِ میت وغیرہ ۔ نظم کی بحر ہندوی ہے، زبان صاف اور بیان اشکال سے پاک ہے ۔ اس نظم سے اس دور کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ ''بیانِ سُنتہاءِ غسل گوید'' کے تحت یہ تین شعر ملتے ہیں :

سُنت غسل کی بوجھیں پانچ   ہات اور فرج کُرون دھوناں سانچ
پلیتی دور کر کپڑے سیں   وضو کرنا پہل غسل میں
تین بار سر سیں پانو لگ دھوناں   پچھوں نماز پر طیار ہوناں

یہ نظم اشرف نے ''ہر وقت کام میں آنے'' کے لیے تصنیف کی تھی تاکہ عام آدمی فرائضِ مذہبی کو صحیح طریقے سے انجام دے سکے ۔ اس بات کی طرف انھوں نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

لازم المبتدی اس کا نام   پڑے جو ہر وقت آئے کا کام

''واحد باری[2]'' عربی فارسی اردو کی ایک منظوم لغت ہے جو امیر خسرو کی منظوم لغت ''خالق باری'' کی روایت سے تعلق رکھتی ہے ۔ تقریباً سوا دو سو سال کے عرصے میں فرق یہ ہو گیا ہے کہ ''خالق باری'' میں ذریعۂ اظہار فارسی ہے اور اب ''واحد باری'' میں ذریعۂ اظہار عام مروجہ زبان ''اردو'' ہے ۔ واحد باری میں نہ صرف اردو الفاظ کے فارسی عربی مترادفات لکھے گئے ہیں بلکہ موسیقی، عروض، ردیف و قافیہ اور اصنافِ سخن کو بھی سمجھایا گیا ہے ۔ ان کی صورت یہ ہے :

بحر ہے دریا آبِ فراخ   کلام موزوں ہے ڈالی شاخ
نیم بیت کو مصرع بول   دو مصرع کی بیت ہے کھول
رباعی کیا ؟ چو مصرع جان   مخمس کیا ؟ پانچ مصرع خان

---

[1] لازم المبتدی : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۔

[2] تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو : جلد اول، ص ۲۸۵، حیدر آباد، دکن، ۱۳۶۲ھ ۔

چند بیت کو قطعہ تو جان   از شعر و غزل سے کاٹ کے آن
کم از پنج بیت نہ آوے غزل   ہو ذکر فراق محبت مثل
قصیدہ غزل کا اول مطلع   تخلص آخر بیت کا مقطع
ردیف بعد از قافیہ آر   ایک گھوڑے پر دو سوار

"لازم المبتدی" کی طرح "واحد باری" کی زبان بھی آسان اور غیر پیچیدہ ہے۔ اس میں مصنف زیادہ سے زیادہ عام بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ اسی لیے محاورے زبان و بیان میں از خود در آئے ہیں۔ یہ خصوصیت اشرف کی ہر تصنیف میں موجود ہے اور اس دور میں بامحاورہ زبان لکھنے کا یہ عمل اسے ایک انفرادیت بخشتا ہے۔

"نوسرہار" (۹۰۹ھ/۱۵۰۳ء) میں بھی زبان و بیان کی یہی سطح برقرار رہتی ہے۔ اس "مثنوی" میں اشرف نے واقعۂ کربلا اور شہادت امام حسین کو موضوعِ سخن بنایا ہے:

باژاں کیتا ہندوی میں   قصۂ مقتل شاہ حسین

مصنف نے "واحد باری" اور "لازم المبتدی" کے برخلاف اس مثنوی کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں نہ صرف اپنی شاعری کی خوبیاں ظاہر کی ہیں بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ یہ مثنوی اس کا نام روشن رکھے گی:

سونے کی جیوں کھوٹی گھڑ   ہیرے مانک موتی جڑ
ایک ایک بول مانک مول   سیم ترازو میں نہیں تول
بند پراتی سونے تار   سوہیں ہووا "نوسرہار"
ہر ہر مصرے بالدے لڑ   رتن پدارت مانک جڑ
اے نوباباں نوسرہار   قیمت اس کی لاکھ ہزار

"نوسرہار" نام رکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ مثنوی میں نو ابواب ہیں اور ہر باب ایک انمول ہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان نو بابوں کو بیس فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابواب کے عنوان، جیسا کہ اس زمانے میں اور اس کے صدیوں بعد تک دستور رہا ہے، فارسی میں ہیں۔ اشرف بیابانی نے نوسرہار میں واقعۂ کربلا اور شہادتِ امام حسین کو اس طور پر بیان کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں یزید اگرچہ بظاہر اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی پیدائش کا واقعہ بھی دلچسپ ہے! مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ

لاولد تھے اور انھوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ لیکن ایک رات جب وہ پیشاب کے لیے اٹھے تو عضو تناسل پر کسی زہریلے بچھو نے کاٹ لیا۔ طبیبوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا۔ مجبوراً وہ ایک باندی سے ملے۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور یزید تولد ہوا۔ اسی طرح حضرت حُر کے بجائے یزید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔

نوسرہار کا اندازِ بیان اور لہجہ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی مجلسوں میں سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے، اسی لیے یہ بول چال کی زبان سے قریب ہے اور اس میں روزمرہ و محاورہ نے بیان کو زود اثر بنا دیا ہے۔ اس دور کی کسی تصنیف میں یہ خصوصیت نظر نہیں آتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نوسرہار کی حیثیت اس زمانے میں وہی تھی جو "روضۃ الشہدا" کی فارسی میں اور "کربل کتھا" کی اردو میں رہی ہے۔ وہ بامحاورہ زبان جو اشرف نے "نوسرہار" میں استعمال کی ہے، ایک دن کا سفر طے کر کے یہاں تک نہیں پہنچی ہے۔ محاورے کسی زبان میں ایک دم پیدا نہیں ہو جاتے۔ جب زبان اپنے ارتقا کے ایک دور سے گزر کر طویل سفر طے کر چکتی ہے، تب کہیں استعاروں میں بات کرنے کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے۔ اور جب یہ استعارے کثرتِ استعمال سے مردہ ہو جاتے ہیں تو زبان میں محاورہ بن کر اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں اور عام آدمی روزمرہ کی زندگی میں انھی کے ذریعے اپنی بات میں چاشنی پیدا کر کے اثر کا جادو جگاتا ہے۔ نوسرہار کی بامحاورہ زبان صدیوں کے اسی سفر کی نشان دہی کر رہی ہے۔ اس میں جو محاورے استعمال میں آئے ہیں، ان میں سے بہت سے آج بھی رائج ہیں: مثلاً ناؤں لینا (یاد کرنا)، وقت آنا (موت قریب ہونا)، اٹھ جانا (مر جانا)، غم کھانا (فکر کرنا)، خوشی کرنا (مرضی پوری کرنا)، زار بزار رونا (پھوٹ پھوٹ کر رونا)، ہات آنا (حاصل ہونا)، امید باندھنا (آرزو مند ہونا)، صبر پکڑنا (صبر کرنا)، ہاتھ ملنا (افسوس کرنا)، کیا موں لے کر جینا (کس طرح زندگی بسر کرنا)، پھل پانا (اچھا نتیجہ برآمد ہونا)، من میں گانٹھ پکڑنا (دل میں کینہ رکھنا)، بازی دینا (شکست دینا)، بال بیکا کرنا (نقصان پہنچانا)، آسمان ٹوٹ پڑنا (سخت مصیبت پڑنا)، سر سے چھتر ڈھلنا (بے سہارا ہونا)، ڈانواں ڈول ہونا

۱۔ نوسرہار: ڈاکٹر نذیر احمد، مطبوعہ سہ ماہی 'اردو ادب' علی گڑھ، ستمبر ۱۹۵۰ء، ص ۵۹—۹۹۔

(متزلزل ہونا) ، قول کرنا (وعدہ کرنا) ، نہ ایدھر کے نہ اودھر کے ہونا (نہ یہاں کے نہ وہاں کے) ، جیسا کرنا ویسا بھرنا (جیسا کرو گے ویسا پاؤ گے کے معنی میں) ، باٹ دیکھنا (انتظار کرنا) وغیرہ ۔ اس عمل نے "نوسرہار" کو اس دور کی ایک قابلِ قدر تصنیف بنا دیا ہے ۔ پھر شاعری کے اعتبار سے بھی اس کے بعض ٹکڑے آج بھی بھلے معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

زینب اہے اس کا نام نین سلونے جوں بادام
ازحد صاحب حسن جمال زیبا موزوں صورت حال
ماتھا جانوں سورج پاٹ پا کے جانوں چاندا لاٹ
دانت بتیسی تیسی جان جیسے ہیر نہ کیری کھان
سرگاں جیسے لمبے بال چندر سورج دونوں گال
چاند پیشانی دانت رتن خنداں رو ہم سیمیں تن
سکا صورت خوب ازحد سبزا رنگ ہور موزوں قد

اسی طرح جنگ کے نقشے میں رزم کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے اور شہادت کے بیان میں غم کے جذبات کی شدت محسوس ہوتی ہے ۔ مثنوی کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اشرف کو زبان کے اس عبوری دور میں بھی اپنے جذبات کے اظہار اور مختلف کیفیات کے بیان کا اتنا سلیقہ ضرور ہے جتنا ہم اس دور کے کسی اچھے شاعر سے توقع رکھ سکتے ہیں ۔ جب آج سے تقریباً پانچ سو سال پہلے کی تصنیف کے طور پر ہم نوسرہار کا مطالعہ کرتے ہیں تو اشرف بیابانی ہمیں مایوس نہیں کرتا ۔

میرانجی کی طرح اشرف بھی اپنی زبان کو ہندوی کہتا ہے ۔ شاہ باجن بھی اپنی زبان کو ہندی یا دہلوی کہتے ہیں ۔ ابھی اس کے لیے "گجری" یا "دکنی" کا لفظ استعمال نہیں ہوا ۔

اشرف کی تینوں نظمیں ایک طرح کے ہندوی اوزان میں لکھی گئی ہیں ۔ اس بحر میں خوبی یہ ہے کہ شعر آسانی سے زبان پر چڑھ جاتا ہے ۔ محاورے کی چھوٹ اور عام بول چال کی زبان اور لہجے نے لسانی نقطۂ نظر سے بھی اشرف کے کلام کو خاص اہمیت دے دی ہے ۔ ابھی دکنی زبان نے اپنی وہ مخصوص شکل نہیں بنائی ہے جو ہمیں آئندہ دور میں قطب شاہی یا عادل شاہی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ابھی اس پر اس زبان کا اثر گہرا ہے جو دو سو سال پہلے گجرات اور دکن آئی تھی اور جس میں شمال کی زبان کا تازہ رنگ مختلف تہذیبی دھاروں اور انتقالِ آبادی کے ذریعے مسلسل شامل ہوتا رہا تھا ۔ اشرف بیابانی کے ہاں زبان و بیان آگے

بڑھتے محسوس ہوتے ہیں ۔

یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی صلاحیتوں کو اردو زبان کے مزاج و خون میں شامل کر کے اسے آگے بڑھایا ہے ۔ اگر یہ لوگ ایسا نہ کرتے اور اس زبان کو اپنے اپنے انداز میں ، اپنی اپنی ضرورت کے مطابق ، استعمال نہ کرتے تو یہ زبان وقت کی قبر میں کبھی کی دفن ہو چکی ہوتی ۔ طویل نظم لکھنا ، اور وہ بھی ایسے دور میں جب خود زبان بیان کی سطح پر گھٹنیوں چل رہی تھی ، کوئی آسان کام نہیں تھا ۔ ان لوگوں نے زبان کو مختلف موضوعات سے آشنا کر کے اسے جلد ہی کہیں سے کہیں پہنچا دیا ۔ قدیم اردو مصنفین کا ہم پر بڑا احسان ہے ۔

بہمنی دور میں اردو چاروں طرف پھیل کر دکن کی سب سے بڑی اور واحد مشترک زبان بن جاتی ہے اور اس عظیم سلطنت کے مختلف علاقوں میں ایک ایسا سازگار ماحول پیدا ہو جاتا ہے کہ آئندہ دور میں ادبی تخلیق کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے ۔ جو بیج اس دور میں پھوٹ کر پیڑ بنا اس کے پھل اُن سلطنتوں نے کھائے جو بہمنی سلطنت کی جانشین تھیں ۔ عادل شاہی اور قطب شاہی ، باقی تینوں سلطنتوں کے جواہر اپنے دامن میں سمیٹ کر دکنی ادب کی نمائندہ بن جاتی ہیں ۔ بہمنی دور میں ، گجرات کی طرح ، ہندوی روایت کی ہی توسیع ہوتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و تہذیب کے اثرات بڑھتے چلے جاتے ہیں ۔ نظامی خالص ہندوی روایت کا ترجمان ہے ۔ میرانجی کے ہاں فارسی طرزِ احساس اور تہذیب و زبان کے اثرات قدرے بڑھ جاتے ہیں ۔ اشرف بیابانی کے ہاں یہ اثرات ذخیرۂ الفاظ ، آہنگ اور اندازِ بیان کی سطح پر اور زیادہ ہو جاتے ہیں ۔ عادل شاہی دور میں یہ اثرات اور گہرے ہو جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کی زبان بہمنی دور کے مقابلے میں زبان و بیان کے جدید دائرے سے قریب تر ہو جاتی ہے ۔

یہ دور ساری دنیا میں بادشاہوں ، سلاطین ، شہزادوں اور امراء کا دور ہے ۔ ساری علمی و ادبی ، تہذیبی و معاشرتی ترقیاں انھی سے وابستہ ہیں ۔ جو چیز بادشاہ پسند کرتا ہے ، سارا معاشرہ اسے پسند کرتا ہے ۔ "ہر چیز کہ سلطان پسندد بہتر است" کا یہ کلیہ بادشاہِ وقت کی "مرکزیت" کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ آئیے اب آگے چلیں ۔

☆ ☆ ☆

فصل چہارم

عادل شاہی دور

(۱۴۹۰ع — ۱۶۸۵ع)

پہلا باب

پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۴۹۰ع—۱۶۸۵ع)

دکنی ادب — گجری و ہندوی روایت کی توسیع :

بہمنی سلطنت کا سورج گہنا چکا تھا کہ محمد شاہ بہمنی (۸۶۷ھ—۸۸۷ھ/ ۱۴۶۳ع—۱۴۸۲ع) کے دورِ سلطنت میں سلاطینِ عثمانیہ کا ایک شہزادہ اپنی جان بچا کر ایران سے ہوتا ہوا ملکِ دکن پہنچا اور وزیراعظم محمود گاواں (م ۔ ۸۸۶ھ/ ۱۴۸۱ع) کی سفارش پر شاہی چیلوں کے جرگے میں داخل ہو گیا ۔ شہزادہ نہایت ذہین ، وجیہ ، خوش سیرت اور عقل مند تھا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت اور ذاتی جوہر کی بدولت ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا[1] اور مجلس رفیع و ملک الشرق[2] کے خطابات سے سرفراز ہوا ۔ یہاں تک کہ ۸۹۰ھ/۱۴۸۵ع میں عادل خان کا خطاب پا کر بہمنی سلطنت کے صوبۂ بیجاپور کا حاکم بنا دیا گیا ۔ اور جب محمود شاہ بہمنی (۸۸۷ھ—۹۲۴ھ/ ۱۴۸۲ع—۱۵۱۸ع) کے دورِ حکومت میں فسادات اور خانہ جنگیاں شروع ہوئیں ، حالات ایسے بگڑے کہ سنبھالے نہ سنبھلے

---

[1] خافی خان لکھتا ہے کہ ”روز بروز از حشمت جوہر ذاتی بر آبرو و مراتب او می افزود و خواجہ جہان گیلانی متوجہ پرداخت احوال او بود تا بہ پایہ“ امیران و سر لشکرانِ سلطان محمود رسید مخاطب بہ یوسف عادل خان بہمنی گردید و آخرکار چنانچہ بزبانِ قلم دادہ ”علم سلطنت بیجاپور در سنہ ۸۹۵ھ برافراشت ۔“ منتخب اللباب : ص ۲۷۱ ، انجمن آسیائی بنگالہ کلکتہ ، ۱۹۲۵ع ۔

[2] واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : بشیر الدین احمد ، جلد اول ، ص ۲۷ ۔

اور بہمنی سلطنت کے مختلف صوبے آزاد ہونے لگے ، تو اس نے بھی ۸۹۵ھ/ ۱۴۹۰ء میں اپنی خود مختاری کا اعلان کر دیا ۔ سلاطینِ عثمانیہ کا یہ شہزادہ ، عادل شاہی سلطنت کا بانی یوسف عادل شاہ تھا ۔ شعر و شاعری کا اسے بچپن سے شوق تھا ۔ خود بھی فارسی میں شعر کہتا تھا ۔ علما و فضلا ، اہلِ فن اور اربابِ ہنر کا بڑا قدردان تھا ۔ خود بادشاہ بنا تو اس ذوق کو اور ترقی دی ۔ ایران ، عرب و روم اور دور دراز مقامات سے ذی علم حضرات کو بلایا اور اُن کو سر پر بٹھایا ۔ ہر وقت قابل لوگوں کا مجمع اُس کے اِرد گِرد رہتا ۔

اس کے بیٹے اسمٰعیل عادل شاہ (۱۵۱۰ء—۱۵۳۴ء) کو بھی علم پروری اور ذوقِ شعری ورثے میں ملے تھے ۔ وفائی تخلص کرتا تھا اور فارسی میں اچھے شعر کہتا تھا ۔ باپ کی طرح یہ بھی ذی علم لوگوں اور علما و فصحا سے نہایت سیر چشمی سے سلوک کرتا تھا ۔ غرض کہ شروع ہی سے علم و ادب اور شعر و شاعری کا مذاق عادل شاہی سلطنت کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا ۔ اس خاندان کے جتنے بادشاہ گزرے اُن سب میں یہ خصوصیت مشترک تھی ۔ علم و ادب اور شعر و شاعری کی شاہی سرپرستی نے اسے معاشرے میں مقبول ترین معیارِ شرافت بنا دیا ۔ بانیِ سلطنت یوسف عادل شاہ سے لے کر ابراہیم عادل شاہ ، علی عادل شاہ ، ابراہیم عادل شاہ ثانی ، سلطان محمد عادل شاہ ، علی عادل شاہ ثانی ، سب ادب و شعر کی اس روایت کو سینے سے لگائے رہے اور اس سرزمین پر علم و ادب کا پودا ایسا 'پھلا پھولا' کہ خود سلطنت کو چار چاند لگ گئے ۔

اس دور میں اردو اپنے ارتقا کی اُس منزل پر پہنچ چکی تھی جہاں اسے عام طور پر ادبی و تخلیقی سطح پر استعمال کیا جا رہا تھا ۔ دکنیت کے جوش و جذبہ میں جہاں شروع ہی سے شاہانِ دکن اس کی سرپرستی کر رہے تھے وہاں اب وہ واحد قومی زبان کے طور پر قبول کر لی گئی تھی ۔ دفتری امور اسی زبان میں انجام دیے جا رہے تھے ۔ بادشاہوں کے دربار میں فارسی علما اور شعرا کے ساتھ ساتھ اُردو شعرا نہ صرف قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جا رہے تھے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوتا جاتا تھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کے بیان میں خافی خاں[1] لکھتا ہے کہ :

> ''بادشاہے بود باہوش . . . فضلاء و فصحاء را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی ، خصوص در حقِ شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات می فرمود ۔''

---

[1] منتخب اللباب ; حصہ سوم ، ص ۳۵۹ - ۳۶۰ ۔

اگر اس دور کے شعرا ، علما اور مؤرخین کے کارناموں پر نظر ڈالی جائے تو ہندوستان میں مغلوں کے طویل دورِ حکومت کا مقابلہ کرے ۔ 'سہ نثر ظہوری' والے 'ملا' ظہوری ، 'تاریخ فرشتہ' والے محمد قاسم فرشتہ ، 'تذکرۃ الملوک' والے رفیع الدین شیرازی کے ناموں کے ساتھ ساتھ برہان الدین جانم ، شیخ داول ، ملک قمی ، حکیم آتشی ، مرزا محمد مقیم ، عبدل ، صنعتی ، ملک 'خشنود' ، رستمی ، حسن شوقی ، امین الدین اعلیٰ ، میراں جی خدانما ، ہاشمی ، نصرتی وغیرہ اسی علم پرور سلطنت کے رنگا رنگ پھول ہیں ۔

بہمنی دورِ حکومت میں شاہی دفتر ہندوی زبان میں کر دیے گئے تھے ۔ یوسف عادل شاہ نے اپنے زمانۂ حکومت میں ہندوی (قدیم اردو) کو ہٹا کر شاہی دفتر فارسی میں کر دیے لیکن ابراہیم عادل شاہ اول نے شاہی دفتروں کو پھر سے اردو میں کر دیا ۔ 'تاریخ فرشتہ' سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ '' . . . و دفتر فارسی برطرف ساختہ ہندوی کرد[1] ۔'' خافی خان بھی اس باب میں یہی کہتا ہے کہ ''ابراہیم عادل شاہ دفتر فارسی کہ بجائے دفتر ہندوی جد و پدر او قرار دادہ بودند ، برطرف نمودہ بدستور سابق ہندوی مقرر نمود[2] ۔'' ابراہیم عادل شاہ اول (۹۳۵ھ—۹۶۵ھ/۱۵۳۸ء—۱۵۵۷ء) کے بعد علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۷ء—۱۵۸۰ء) نے فارسی کو پھر دفتری زبان بنا دیا لیکن ادب و شعر کی سرپرستی بدستور قائم رہی ۔ جب ابراہیم عادل شاہ ثانی المعروف بہ ''جگت گرو'' (۹۸۸ھ—۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء—۱۶۲۷ء) تخت نشین ہوا تو اس نے دفتروں میں اردو کو دوبارہ رائج کیا اور اس کے بعد عادل شاہی حکومت کے زوال تک اردو زبان ہی حکومت کے دفتروں کی زبان رہی ۔ جگت گرو کی 'کتابِ نورس' اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات اس بات کی گواہ ہیں کہ ان لوگوں کا فارسی زبان سے خاندانی رشتہ تقریباً منقطع ہو گیا تھا اور اردو زبان ہی ان کی زبان ہو گئی تھی ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کا 'پرامن زمانۂ حکومت' علم و ادب و موسیقی کی ترقی کے لیے خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ جب وہ تختِ سلطنت پر بیٹھا تو فتحِ گجرات (۹۸۰ھ) کو آٹھ برس ہو چکے تھے اور اکبر کی حکومت وہاں پورے طور پر قائم ہو چکی تھی ۔ گجرات کے اہلِ علم بدلے ہوئے حالات کو دیکھ کر قرب و جوار

---

[1] تاریخ فرشتہ ; جلد دوم ، ص ۹۴ ، مطبوعہ پونا ۱۸۴۲ء ۔
[2] منتخب اللباب ; حصہ سوم ، ص ۳۰۷ ۔

اور ''عذر خواہی'' کے تحت ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جیوں میری بولی منہ بات   عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ اشعار اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ''بولی گجرات'' نے عرب و عجم کے فکری و لسانی اثرات سے اپنی نئی شکل بنائی تھی جو آگے چل کر '' گجری'' کے نام سے موسوم ہوئی ۔ خوب محمد نے اُسی تہذیبی ، فکری اور لسانی اثر کا ذکر کیا ہے جس نے برعظیم کی زبانوں میں نئی روح پھونک کر اُن کے عملِ ارتقا کو تیز تر کر دیا تھا ۔ بولی گجرات کی بنیاد تو گجرات کی زبان ہے لیکن فارسی و عربی زبانوں کے اثرات نے ہندوی اور عرب و عجم کو ''ایک سنگھات'' ملا دیا ہے ۔ یہی ''گجری'' ہے ۔ یہ شکل چونکہ گجرات میں ، جو شورسینی اپ بھرنش کا علاقہ تھا ، پہلے بنی اور پھر اس کے اثرات دکن پہنچے جہاں اس نے وقت کے جدید تقاضوں کی وجہ سے مقبولیت حاصل کی ، تو گجری نے نہ صرف تخلیقی ذہنوں کو متاثر کیا بلکہ دسویں صدی ہجری میں دکن کی زبان بھی گجری کہلائی جانے لگی ۔ میرانجی شمس العشاق کے اپنے ، شاہ برہان الدین جانم (م - ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع ؟) بیجاپور میں بیٹھ کر اپنی زبان کو بار بار گجری کہتے ہیں :

یہ سب گجری زبان   کر یہ آیتہ دیا نمان   (ارشاد نامہ[1])
ہے ہوروں گیان بچاری   نہ دیکھیں بھاکا گجری   (حجت البقا[2])

''سبب یوں زبان گجری نام اس کتاب کلمۃ الحقائق'' (کلمۃ الحقائق[3])

گجری کے زبان و بیان کے مزاج پر ، اس کے ذخیرۂ الفاظ و طرزِ فکر پر ، اندازِ بیان ، لہجہ ، آہنگ اور اوزان پر ، تشبیہ ، استعارہ اور رمز و اشارہ پر سنسکرتی و ہندوی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے ، حتٰی کہ عربی و فارسی کے الفاظ بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے دبے دبے اور پھیکے پھیکے سے نظر آتے ہیں ۔ فارسی طرزِ احساس اور تہذیبی اثرات کا رنگ مدھم اور اڑا اڑا سا ہے ۔ بہمنی اور بیجاپوری ادبیات کے ابتدائی دور میں یہی رنگ غالب ہے ۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ گجری ادب اصل میں ہندوی روایت کی تجدید ہے ۔ بہمنی دور کا ادب اسی روایت کی مزید تجدید و توسیع ہے اور بیجاپوری ادب — بیجاپوری ادب بھی اسی روایت و مزاج کی مزید توسیع ہے ۔ فرق صرف یہ ہے کہ فارسی طرزِ احساس جیسے جیسے گہرا ہوتا جاتا ہے ، ہندوی رنگ اسی اعتبار سے ہلکا پڑتا جاتا ہے ۔ بیجاپور

---

۱ تا ۳۔ ارشاد نامہ : (قلمی) ۔ حجت البقا (قلمی) ۔ کلمۃ الحقائق (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کے ان علاقوں کی طرف ہجرت کر رہے تھے جہاں ان کے علم و ہنر کی قدردانی ہو سکتی تھی ۔ تہذیبی اعتبار سے گجرات ، بیجاپور سے سب سے زیادہ قریب تھا ۔ صدیوں پرانے یہ تہذیبی رشتے اتنے گہرے تھے کہ دونوں علاقوں کے لوگ لباس ، زبان ، رسوم و رواج اور عادات و اطوار میں بڑی حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگی رکھتے تھے ۔ تصوّف اور گجری کی روایت کے اثرات پہلے سے بیجاپور میں پسندیدہ و مقبول تھے ۔ بادشاہِ وقت نہ صرف خود شاعر تھا بلکہ گجری کی اسی روایت کا پیرو اور اہلِ علم و ادب کا بڑا قدردان تھا ۔ خود بادشاہ کے وزیر دلاور خان نے اپنے زمانۂ وزارت (۹۹۰ - ۹۹۸ھ/۱۵۸۲ع — ۱۵۸۹ع) میں کارندوں کو تحفہ تحائف کے ساتھ اہلِ علم و فضل کے پاس گجرات و لاہور بھیجا اور اپنے ہاں آنے کی دعوت دی ۔ گجرات کی بربادی بیجاپور کی آبادی کا سبب بنی ۔ بہمنی ادب میں اور عادل شاہی کے ابتدائی دور میں یہ اثرات اتنے واضح اور دونوں کے زبان و بیان کا رنگ روپ ، اصناف ، اوزان و بحور ، تصوّف اور اُس کے موضوعات ایک دوسرے سے اتنے ملتے جلتے ہیں کہ ان میں امتیاز مشکل ہے ۔ لسانی سطح پر دیکھیے تو یہ اثرات اور واضح ہو جاتے ہیں ؛ مثلاً 'اچھنا' اور اس کے مشتقات اچھے ، اچھو ، اچھی ، اچھوں ، اچھتا ، اچھے کا گجراتی 'اچھے' کا اثر ہے ۔ ہمیں ، ہمنا گجراتی 'ہمنے' کا اثر ہے ۔ 'ہمنا' کی طرح 'ہمنے' بھی گجراتی میں فاعل اور مفعول دونوں حالتوں میں استعمال ہوتا ہے ۔ 'اپن' ہم کے معنوں میں گجراتی ہے ۔ ج حرفِ تخصیص کے طور پر دکنی میں بکثرت استعمال ہوتا ہے اور یہی استعمال اُس کا گجراتی اور مراٹھی میں ہے ۔ گمنا (وقت گزرنا) ، سوسنا (برداشت کرنا) ، ابھال (بادل) ، ایلاڑ (ورے) ، پیلاڑ (پرے) ، انجھو (آنسو) ، نِندرا (نیند) وغیرہ الفاظ خالص گجراتی ہیں ۔ 'سی' قدیم دکنی میں مستقبل کے لیے استعمال ہوتا ہے ، جیسے کرسی ، جاسی ۔ لیکن شاہ برہان نے اس کی دوسری صورتیں بھی استعمال کی ہیں ، جیسے لاکرسیں ، تا دیکھو سی ، کرسوں وغیرہ ۔ بیجاپور کی زبان میں یہ مماثلت اتنی زیادہ ہے کہ اسی وجہ سے بعض اوقات اسے گجری سے موسوم کیا جاتا ہے[1] ۔ خوب محمد چشتی (م - ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ع) نے اپنی مثنوی خوب ترنگ[2] (۹۸۶ھ/۱۵۷۸ع) میں ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جیوں دل عرب عجم کی بات   سن بولی ''بولی گجرات''

۱۔ مولوی عبدالحق مرحوم : رسالہ 'اردو' ، جولائی ۱۹۲۸ع ۔
۲۔ خوب ترنگ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کے شاہ جانم ، جگت گرو اور شیخ داول کے ہاں یہ گجری روایت بڑی حد تک اپنی خالص شکل میں باقی رہتی ہے لیکن عبدل کے "ابراہیم نامہ" میں فارسی و ہندوی روایت کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے ۔ مقیمی کی "چندر بدن مہیار" اور صنعتی کے "قصۂ بے نظیر" میں یہ عمل واضح طور پر تیز ہو جاتا ہے اور فارسی کا تہذیبی احساس و شعور اُبھرنے لگتا ہے ۔ اسی کے ساتھ ہندوی رنگ بھی دبا دبا ، اُڑا اُڑا سا محسوس ہونے لگتا ہے ۔ جب عادل شاہی سلطنت نے آنکھ کھولی تو بیجاپور میں گجری روایت کے اثرات چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے ۔ اسی روایت نے یہاں کے لکھنے والوں میں گجری کو معیارِ زبان و ادب کے طور پر قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا ۔ یہی وہ بنیادی رجحان تھا جس نے بیجاپور کی زبان پر گہرا اثر ڈالا ۔ اسی اثر نے بیجاپور کے رنگِ بیان اور اسلوب کو گولکنڈا کے اسلوب سے الگ کر دیا ۔ یہی دو دھارے اس وقت تک ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں جب تک اورنگ زیب کی فتوحات شمال کو جنوب سے ملا کر ایک نہیں کر دیتیں ۔ اسی کے ساتھ فارسی طرزِ احساس اور رنگِ بیان جدید اسلوب و اثر بن کر عالمگیر ہو جاتا ہے اور اسی لیے بیجاپور کے شعرا کا کلام آج ہمارے لیے اجنبی اور مشکل ہے ۔ اگر اردو زبان کا جدید اسلوب فارسی اسلوب و آہنگ سے نہ بنتا اور وہ بیجاپوری اسلوب کی روایت سے جنم لیتا تو آج بیجاپور کے شعرا کا کلام ، بمقابلہ گولکنڈا کے شعرا کے ، ہمارے لیے زیادہ آسان ہوتا ۔ لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرتی جلد ہی ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا اور اس کے مرنے کے نوّے سال بعد جب شفیق نے ۱۱۷۵ھ / ۱۷۶۱ء میں اپنا تذکرہ "چمنستانِ شعرا" لکھا تو اس میں نصرتی کی تصانیف کا کوئی ذکر نہیں کیا ۔ بلکہ لکھا کہ "الفاظش بطور دکھنیاں بر زبانہا گراں می آید[1]" اور اس کے برخلاف جنابِ ولی دکنی آج بھی تاریخِ ادب میں سورج بن کر چمک رہے ہیں ۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسالیب بدلتے ہیں تو عظمتوں کا تصوّر اور معیار بھی بدل جاتا ہے ۔ نصرتی بھی ، ہندوی روایت کی طرح ، تاریخ کی اسی "عادلانہ سفّاکی" کا شکار ہو گیا ۔

یہ ضرور ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی طرزِ احساس بیجاپوری اسلوب کے خون میں زیادہ سے زیادہ مقدار میں شامل ہو کر اسے گجری سے دُور کرتا

---

[1] ۱۔ چمنستانِ شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۲۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء ۔

جاتا ہے لیکن گجری کے لسانی و تہذیبی خمیر سے اُٹھنے والی روایت کا مزاج بنیادی طور پر وہی رہتا ہے ۔ پراکرت اصل زبانوں کی لغات کو دل کھول کر استعمال کرنے سے ، پراکرتی اصولوں سے مرکبات وضع کرنے سے اور قدیم لسانی اثرات کے زندہ و باقی رہنے سے بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں ایک الگ پن سا محسوس ہوتا ہے ۔ یہ اثر اس وقت زیادہ شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے جب "کلمۃ الحقائق" کی نثر کا مقابلہ گولکنڈا کے وجہی کی "سب رس" سے کیا جائے ، یا مقیمی کی مثنوی کو غوّاصی کی مثنوی کے ساتھ پڑھا جائے ۔ بیجاپور کے تہذیبی مزاج کی تشکیل "ہندوستانیت" کے زیرِ اثر ہوئی ۔ بیجاپور نے گجری اردو کی روایت کو اپنا کر دراصل ہندوستانیت کو اپنانے کی کوشش کا اظہار کیا ہے ۔ بیجاپوری اسلوب کے مطالعہ و تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قدیم طرزِ احساس اپنی نئی زندگی کے لیے نئے اثرات و خیالات کو قبول تو کر رہا ہے لیکن اندر سے اس کی کوشش یہی ہے کہ ان اثرات کو بھی اپنے رنگ میں رنگ کر اپنے ہی تہذیبی سانچے میں اتارے ۔ یہاں ہمیں جذب و قبول کے عمل میں بھی ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے ۔ فارسی طرزِ احساس اور اسالیب و اصناف کے رواج کے ساتھ یہ کشمکش کم ضرور ہو جاتا ہے لیکن مزاج کا یہ رنگ بیجاپوری اسلوب پر آخر وقت تک چھا رہتا ہے ۔ بیجاپوری اسلوب میں بنیادی طور پر فارسی اثر ہندوی اثر پر غالب نہیں ہے ۔ جب فارسی اثر کا رنگ گہرا ہوتا ہے اس وقت بھی ہندوی رنگ اپنے وجود کو نہ صرف باقی رکھتا ہے بلکہ خود فارسی رنگ کو گدلا کر دیتا ہے ۔ مقامی زبانوں ، پراکرت و سنسکرت کے ذخیرۂ الفاظ اور مرکبات وضع کرنے کے طریقوں کے علاوہ اس اسلوب میں جو چیز خاص ہے وہ اس اسلوب کی آوازیں ہیں ۔ اس کا لہجہ ، آہنگ اور تیور ہیں جن میں "ہندوی پن" پنجے گاڑے ہوئے ہے ۔ یہاں باربار محسوس ہوتا ہے کہ قدیم طرزِ احساس (ہندوی) اپنی زندگی کے لیے نئے طرزِ احساس (فارسی) کا سہارا تو ضرور لے رہا ہے لیکن اپنی جگہ قائم ہے اور نئے طرزِ احساس کو اپنے اندر اُتارنے کی کوشش میں مصروف ہے ۔ اس کے مزاج پر ان اثرات نے ایسا گہرا اثر ڈالا کہ گولکنڈا کے زیرِ اثر مقیمی سے لے کر نصرتی تک فارسی اثرات اور نئے طرزِ احساس کے بڑھ جانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب کے لہجے اور آوازوں میں ، اس کے مزاج اور احساس میں یہ ہندوی پن آخر دم تک باقی رہتا ہے ۔

اسی مزاج کے زیرِ اثر بیجاپور کا فلسفۂ تصوّف بھی جنم لیتا ہے ۔ وجود کا فلسفہ بیجاپوری تصوف کا بنیادی فلسفہ ہے ۔ ساری عمارت اسی کی بنیاد پر کھڑی

کی گئی ہے ۔ یہ عمل میراں جی سے شروع ہوتا ہے جو عرفانِ نفس پر زور دیتے ہیں ، لیکن شاہ جانم اسے ایک باقاعدہ شکل دے کر آب و آتش ، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کرتے ہیں ۔ جانم نے وجود کے چار مدارج مقرر کیے ہیں ؛ واجب الوجود ، ممکن الوجود ، ممتنع الوجود اور عارف الوجود ۔ نفس کا عرفان انھی مدارج کو طے کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے ۔ واجب الوجود وجودِ خاکی ہے ۔ ممکن الوجود وجودِ روحانی ہے جو وجودِ خاکی میں اپنی صورت پذیری کرتا ہے ۔ ممتنع الوجود میں اشیا کی صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور بے کراں ظلمات سے واسطہ پڑتا ہے اور یہیں سے نور پیدا ہوتا ہے جس کی انتہا عارف الوجود ہے جو "نورِ ہادی" ہے ۔ جانم آب و آتش ، خاک و باد پر زور دیتے ہیں ۔ امین الدین اعلیٰ اسے اور آگے بڑھاتے ہیں اور اس میں ہندو فلسفے کا پانچواں عنصر "خالی" اور شامل کر دیتے ہیں ۔ ہر عنصر کے پانچ گُن ہیں اور اس سطح پر ہندو اور اسلامی فلسفۂ تصوف ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتے ہیں ۔ اس تصوف کی اصطلاحیں بھی عام اصطلاحوں سے الگ ہیں ۔ پانچ عنصر اور پچیس گُنوں کے اس تصوّف کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں ہندوی روح نے اسلامی روح کو اپنا کر ایک ایسے امتزاج کو جنم دیا ہے جس میں ہندو مسلمان دونوں کشش محسوس کر سکیں ۔ سارے برعظیم میں یہ دور اسلامی فکر و نظر کے زیرِ اثر نئے نئے مذاہب اور فلسفہ ہائے تصوّف کی پیدائش کا دور ہے ۔ بھگتی تحریک بھی اسی بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا نتیجہ ہے ۔ کبیر داس اور گرو نانک بھی اسی اندازِ فکر کے ترجمان ہیں ۔ اس دور کی مراٹھی شاعری میں بھی فکری دھارا بہہ رہا ہے ۔ گجری تصوّف میں یہ مخصوص اندازِ فکر اپنے ارتقا کی کئی منزلیں پہلے ہی طے کر چکا تھا ۔ بیجاپور کے تصوّف نے اپنے ہندوی پن سے جو صورت بنائی وہ میراں جی ، جانم اور امین الدین اعلیٰ سے ہوتی ہوئی سارے معاشرے میں تصوّف کی مقبول صورت بن جاتی ہے ۔ اس پر بھی وہی مزاج غالب ہے جو بیجاپوری اسلوب کی انفرادیت ہے ۔

عادل شاہی دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں فنِ تعمیر ، خطّاطی اور شعر و ادب کو خاص اہمیت حاصل تھی ۔ ادب میں تاریخی اور مذہبی موضوعات بھی شامل تھے لیکن سب سے زیادہ اہمیت شاعری کو حاصل تھی ۔ شاعری ، ہر قسم کے خیالات ، خواہ وہ عاشقانہ و ناصحانہ ہوں یا صوفیانہ و رزمیہ ہوں ، اظہار کا سب سے مقبول وسیلہ تھی ۔ یہ معاشرہ شاعری کو ایک ایسا فن سمجھتا تھا جس سے آدمی کا نام ہمیشہ باقی رہتا ہے ۔ اس کا اظہار کسی نہ کسی انداز میں اس دور کے

شعرا عام طور پر کر رہے ہیں ۔ صنعتی "قصۂ بے نظیر" میں سخن کی اہمیت واضح کرتا ہے تو کہتا ہے :

اگر تجھ نے کچ نہ رہے یادگار   تو جینا نہ جینا ترا ایک سار
جو کچھ ہے شہادت اور غیب میں   سخن کے سماتا ہے آ جیب میں
رکھن ہار سرسبز دل کا چمن   سخن ہے سخن ہے سخن ہے سخن

عبدل "ابراہیم نامہ" میں اس بات کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے :

نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان   اگر کچھ رہے تو یہی شعر جان

ملک خوشنود "جنت سنگھار" میں کہتا ہے :

جکچھ جگ میں بشر کا ہے نشانی   سو ہے نیکی و بعضے سب ہے فانی
ہنر او ہیں مجھے سوں کھول کہنا   یہی اوسے بہوت دن لاؤں رہنا

اس رجحان نے شاعری کے باغ میں رنگا رنگ پھول کھلائے ۔ اب تک شاعری صرف و محض مقصد کا اظہار تھی لیکن اس دور میں شاعری کی اپنی ایک الگ اہمیت و حیثیت قائم ہو گئی ۔ اب شاعری صرف 'تک بندی' نہیں رہی تھی بلکہ اس میں احساس ، جذبہ ، تخیّل ، محاکات اور شعریت کی اہمیت ہو گئی تھی ۔ اس دور میں تخلیقی عمل اپنا رنگ جمانے لگتا ہے اور شاعری اپنے دامن میں ہر قسم کے موضوعات سمیٹنے لگتی ہے ۔

موضوعات میں تصوّف و اخلاق کو خاص اہمیت حاصل ہے ۔ ابتدائی دور کی کم و بیش ساری تحریریں مذہب و تصوّف کے موضوعات سے ہی تعلق رکھتی ہیں لیکن آگے چل کر اخلاقی اقدار زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہیں ۔ موضوعات میں سب سے زیادہ زور حیرت ناک و محیرالعقول عناصر پر ہے ۔ تخیّل کی پرواز انھونی کو ہونی کر دکھاتی ہے ۔ یہ رنگ عشقیہ مثنویوں میں بھی نظر آتا ہے اور ان مذہبی قصّوں میں بھی جن کا تانا بانا روایات سے بُنا جاتا ہے ۔ مقیمی کی عشقیہ مثنوی "چندر بدن مہیار" میں اور صنعتی کی مذہبی مثنوی "قصۂ بے نظیر" میں بھی حیرت ناکی کے عناصر کو ہی ابھارا گیا ہے ۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھنا بچھونا اور شاعری کا مقبول ترین موضوع ہے جو مقیمی و صنعتی کی مثنوی میں بھی موجود ہے اور نصرتی کی "گلشنِ عشق" اور ہاشمی کی مثنوی "قصّہ" اور "یوسف زلیخا" میں بھی ۔ عشق کے علاوہ بادشاہوں کی جنگ کے حالات و واقعات کو بھی موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے جیسے حسن شوقی نے "فتح نامہ نظام شاہ" میں ، مرزا مقیم نے "فتح نامہ بکھیری" میں یا نصرتی نے "علی نامہ" میں

بیان کیا ہے ۔ بادشاہ کی شادی یا عیش و عشرت کی محفلوں کو بھی شعر کے ذریعے بیان کرکے رنگ بھرا جا رہا ہے ۔ شوقی نے ''میزبانی نامہ'' میں سلطان محمد عادل شاہ کی ایک شادی کا نقشہ پیش کیا ہے ۔ اسی طرح بادشاہوں کی زندگی کے حالات کو بھی شاعری کے ذریعے بیان کیا جا رہا ہے ۔ عبدل نے "ابراہیم نامہ" میں ابراہیم عادل شاہ جگت گرو کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ بزرگانِ دین کے حالاتِ زندگی و کشف و کرامات کو بھی شعر کے پردے میں بیان کیا جا رہا ہے ۔ میر مومن نے مہدیِ موعود کے حالات و کرامات کو ''عشق نامہ" میں بیان کیا ہے ۔ اسی طرح ان مذہبی موضوعات کو بھی شاعری کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جن میں سارا معاشرہ شریک ہے ۔ نجات نامے ، وفات نامے ، مولود نامے ، معراج نامے ، شہادت نامے اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں ۔ مذہب کے اراکین اور مسئلہ مسائل کو بھی موضوعِ سخن بنایا جا رہا ہے اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ معاشرہ نثر کے مقابلے میں شاعری سے زیادہ متاثر ہوتا ہے ۔ شاہ داول نے عورتوں کی اصلاح اور اپنے شوہروں سے ہر صورت محبت کرنے کے موضوع کو ایک طویل نظم ''ناری نامہ'' میں بیان کیا ہے جس کے ہر بند کا چوتھا مصرع "پیو باج کوئی پیارا نہیں'' بار بار شوہر کی اہمیت و حیثیت کو واضح کرتا ہے ۔ ایک تہذیبی اکائی کے طور پر یہ معاشرہ چونکہ ثابت و سالم ہے اسی لیے ہر بات کو پھیلا کر ، سارے پہلوؤں کے ساتھ بیان کرنے کو پسند کرتا ہے ۔ طویل نظمیں اور خصوصیت سے مثنوی اسی لیے مقبول صنفِ سخن ہے ۔

جب زبان پھیلتی اور ترقی کرتی ہے تو وہ اپنے قد کو اپنے سے قریب تر اور تہذیبی سطح پر غالب زبان کے معیار اور پیمانوں سے ناپتی ہے اور جن چیزوں اور خصوصیات کی اپنے اندر کمی پاتی ہے اسی زبان سے پورا کرنے کی کوشش کرتی ہے ۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان نے فرانسیسی زبان و ادب سے خود کو بنایا سنوارا اور اس زبان کے خیالات ، تلمیحات ، استعارات ، اندازِ بیان ، اصناف اور اسالیب سے اپنے دامن کو وسیع کیا ۔ اسی طرح اس زمانے میں دکن کے تخلیقی ذہنوں نے جب یہ محسوس کیا کہ ہندوی ادبیات سے اب زبان کو آگے نہیں بڑھایا جا سکتا اور جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا ہے ، تو انھوں نے فارسی زبان و ادب کے خیالات ، تلمیحات ، اسالیب ، اصناف ، لہجہ و آہنگ کی طرف توجہ دی ۔ فارسی زبان ایک زندہ زبان تھی اور تہذیبی سطح پر اس دور میں اس کی وہی حیثیت تھی جو کم و بیش چوسر کے دور میں فرانسیسی زبان کی تھی ۔ اس رجحان نے اردو زبان و ادب کو ایک نیا رخ ، نیا موڑ دیا اور اسی کے ساتھ

یہ آواز سنائی دینے لگی کہ :

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول   ادک بولنے تے رکھیا ہوں اول
(صنعتی : قصۂ بے نظیر ، ۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ء)

یہ وہی رجحان تھا جو شمال میں ایک ڈیڑھ صدی پہلے شروع ہو چکا تھا اور جس کی وجہ سے وہاں اردو زبان ، دکنی سے بہت پہلے ، جدید اسلوب سے قریب آ گئی تھی ۔ اس فرق کا اندازہ اس وقت آسان سے ہو سکتا ہے جب افضل پانی پتی کی "بکٹ کہانی" (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) اور مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کو ایک ساتھ پڑھا جائے ۔ دونوں تقریباً ایک ہی زمانے کی تصانیف ہیں ۔ دونوں کی زبان پر ہندوی اثرات موجود ہیں لیکن سنسکرتی اثرات نے مقیمی کی مثنوی کی زبان کو مشکل بنا دیا ہے ، اور برخلاف اس کے فارسی زبان کے اثرات نے افضل کی ''بکٹ کہانی'' کو موثر و شگفتہ بنا دیا ہے ۔ جیسے ہی دکن میں اس بات کو محسوس کیا گیا ، دکنی اردو بھی سنسکرت کے اثرات سے آزاد ہوکر فارسی کی طرف جھکنے لگی ۔ اسی رجحان کے ساتھ فارسی سے ترجموں کا رواج بڑھنے لگا اور اسی کے ساتھ فارسی الفاظ ، تراکیب ، بندشیں ، تلمیحات ، اصناف ، اوزان و بحور ، اسالیب ، آہنگ اور لہجے بھی زبان کے مزاج میں شامل ہونے لگے ۔

جب یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اردو زبان نے اپنی سرزمین کی تلمیحات ، چیزوں ، پرندوں ، دریا ، پہاڑ اور صنمیات کو چھوڑ کر فارسی زبان اور تہذیب کو اپنایا تو لوگ تہذیبی قوت کے اس عمل و اثر کو بھول جاتے ہیں جو زندہ طرزِ احساس اور تہذیب ، زوال پذیر یا بند تہذیب پر ڈالتا ہے ۔ ہر زبان چڑھتی ہوئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ چڑھتی اور پھیلتی ہے اور اسی کے ساتھ ترقی کرتی ہے ۔ اردو زبان ، اپنی موجودہ شکل میں ، ایک نئی ادبی زبان تھی جس میں مختلف تہذیبی قوتوں نے خلّاقانہ عمل کیا تھا ۔ ابتدا میں اس نے ، گجرات میں بھی اور شمال و دکن میں بھی ، خالص ہندوی اثرات کو قبول کیا ، لیکن جب آگے بڑھنے کا راستہ نظر نہ آ رہا ہو اور تخلیقی ذہن اپنے اظہار میں رکاوٹ محسوس کر رہا ہو تو ظاہر ہے کہ وہ اس طرف بڑھے گا جس طرف اسے راستہ نظر آ رہا ہو ۔ اسی لیے فارسی اثرات فطری طور پر اردو زبان میں در آئے ۔ یہ اس دور میں ایک فطری عمل تھا اور تہذیب کے اس موڑ پر اس کے علاوہ دوسرا راستہ ، دوسرا عمل ممکن نہیں تھا ۔ گجری اردو خالص ہندوی اثرات کی گود میں پلی بڑھی تھی لیکن جب علی جیو گام دھنی کے ہاں یہ نیا ادبی اظہار اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ گیا تو

خوب محمد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا۔ بہمنی دور میں نظامی سے لے کر میراں‌جی تک اور عادل شاہی دور کا ابتدائی ادب، جس میں جانم، جگت گُرو، شاہ داول کی تحریریں شامل ہیں، ہندوی اثرات ہی سے اپنی شکل و صورت بنا رہا ہے۔ لیکن جب کسی تہذیب اور اس کے ادبی اسالیب تخلیقی ذہنوں کے لیے وجہِ تسلی نہ ہوں تو ردِ عمل کی تحریک کا پیدا ہونا ایک فطری تہذیبی و لسانی عمل ہے۔

سلطان محمد عادل شاہ کے دور میں اس ردِ عمل کی تحریک نے واضح شکل اختیار کر لی۔ ”قطب شاہی“ میں یہ رجحان، مخصوص تاریخی و تہذیبی حالات کی وجہ سے، شروع ہی سے چل رہا تھا۔ شمال بہت پہلے سے اس دائرے میں داخل ہو چکا تھا۔ انھی حالات اور تہذیبی تقاضوں کے سبب فارسی اثرات زبان پر چھانے لگے اور فارسی بلبل ہندوستانی کوئل پر غالب آ گئی۔ اسی لیے اس دور میں اس حسرت کا اظہار بھی ہو رہا ہے کہ افسوس ہمیں فارسی نہیں آتی۔ فارسی میں کیسی کیسی چیزیں ہیں۔ اگر یہ ہماری اپنی زبان میں ہوتیں تو کیا اچھا ہوتا! اسی حسرت اور رجحان کے ساتھ ترجموں کا سلسلہ شروع ہوا اور فارسی تہذیب اردو تہذیب میں ڈھلنے لگی۔ 'خشنود کا ترجمہ' یوسف زلیخا اور ہشت بہشت، رستمی کا چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل خاور نامہ' فارسی کا اردو ترجمہ اسی رجحان کے نمائندہ ہیں۔ یہ عمل صرف ترجموں تک محدود نہیں تھا بلکہ فارسی زبان کے خیالات بھی اپنے لفظوں اور اپنی زبان میں ادا کیے جا رہے تھے۔ اسی کے ساتھ فارسی اصنافِ سخن و بحور بھی اردو زبان میں داخل ہو گئے اور ازکار رفتہ ہندوی بحور و اوزان رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہو گئے۔ اس نقطۂ نظر سے فارسی اثرات کا مطالعہ کیجیے تو نہ صرف گل و بلبل کی روایت، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد کی تلمیحات کے معنی سمجھ میں آنے لگتے ہیں بلکہ اردو زبان پر فارسی زبان کے اثرات کے اسباب بھی واضح ہو جاتے ہیں۔

عادل شاہی دور میں جگت گُرو کے زمانے تک ہندوی اوزان کا استعمال زیادہ رہتا ہے لیکن عبدل کے ابراہیم نامہ (۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ء) سے لے کر، پھر پورے دور میں فارسی اوزان و بحور چھا جاتے ہیں۔ مثنوی کی مخصوص بحروں کے علاوہ غزل اور قصیدے میں ایسی بحریں استعمال کی جا رہی ہیں جن میں موسیقیت کی دلربائی موجود ہے۔ اصنافِ سخن میں مثنوی سب سے زیادہ مقبول صنف ہے، لیکن ساتھ ساتھ غزل کا رجحان بھی آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہے۔ غزل کو صرف و محض عورت سے باتیں کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے۔ اس کے ذریعے محبوب کی پور پور ادا

اور جسم کے خد و خال بیان کیے جا رہے ہیں اور عشق کا کُھل کر اظہار کیا جا رہا ہے۔ شاید ہی عشق کے ”کھیل“ کا کوئی پہلو ایسا ہو جس کا اظہار اس دور کی غزل میں نہ ہوا ہو۔ غزل کے نقش و نگار پہلی بار ایک باقاعدہ روایت کی شکل میں حسن شوقی کے ہاں ابھرتے ہیں، جو نظام شاہی سلطنت کے زوال کے بعد عادل شاہی میں آ گیا تھا۔ اس کا مزاجِ شعر گولکنڈا کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ وہ اسی روایت کا نمائندہ ہے جس کے بانی گولکنڈا کے محمود، خیالی، فیروز اور محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ وہ اردو غزل کی روایت کی وہ درمیانی کڑی ہے جو ولی کی شاعری سے جا ملتی ہے۔ شاہی و نصرتی کے ہاں غزل میں لذتِ جسم اور عشق کا جنسی پہلو کھل کر سامنے آتا ہے۔ ہاشمی کے ہاں غزل میں عورت کے جذبات کو، عورت کی زبان میں، عورت کی طرف سے بیان کیا جا رہا ہے۔ ہاشمی کی غزل ریختی کی پیش رَو ہے۔ نصرتی کے دور کی غزل میں، جس میں شاہی، ہاشمی اور دوسرے بہت سے چھوٹے اور اوسط درجے کے شاعروں کی کاوشیں بھی شامل ہیں، تصورِ عشق جنسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب میں زنانہ پن پیدا ہو گیا ہے اور تہذیب سے قوتِ عمل، مردانگی اور آگے بڑھنے والی تندی غائب ہو گئی ہے۔ غزل میں ہندوی روایت کی پیروی میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہو رہا ہے، لیکن ساتھ ساتھ مرد بھی اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے۔ فارسی اثرات کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا ہندی طریقہ کم ہوتا جاتا ہے۔ حسن شوقی کی غزل کے صرف ایک آدھ شعر ہی میں عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات کیا گیا ہے لیکن نصرتی و شاہی کے ہاں یہ اظہار دونوں طرف سے ہوتا ہے۔

قصیدے کی صنف بھی اس دور میں ابھر کر مقبول ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک شکل تو اُن مثنویوں میں ملتی ہے جہاں شاعر بادشاہِ وقت کی مدح کرتا ہے جیسے ”جنّت سنگھار“ میں ملک خُشنود محمد عادل شاہ کی مدح کرتا ہے یا پھر ”فتح ناموں“ میں جیسے حسن شوقی نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں، مقیمی نے ”فتح نامہ بکھیری“ میں اور نصرتی نے ”فتح نامہ بہلول خاں“ میں بادشاہِ وقت کی مدح کی ہے۔ اس کی ایک شکل وہ ہے جہاں کسی بزرگِ دین یا بادشاہ کے محل و باغ وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے، جیسے علی عادل شاہ شاہی نے حضرت گیسو دراز کی مدح لکھی ہے، یا اپنے محل و باغ کی تعریف میں قصیدہ لکھا ہے۔ لیکن جب یہ صنفِ سخن نصرتی کے ”علی نامہ“ میں جلوہ گر ہوتی ہے تو قصیدہ اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ وہ قصیدے ہیں جو فارسی زبان کے بہترین

قصائد کو معیار و نمونہ بنا کر لکھے گئے ہیں اور آج بھی ، زبان و بیان کی قدامت کے باوجود ، فنی اعتبار سے ان کی حیثیت اتنی ہی مسلّم ہے جتنی سودا اور ذوق کے قصائد کی ہے ۔ اسی طرح مثنوی کی روایت بھی اس دور میں پختہ ہو جاتی ہے ۔ نصرتی کی ''گلشنِ عشق'' ، مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' ، صنعتی کی ''قصۂ بے نظیر'' ، ہاشمی کی ''یوسف زلیخا'' وہ مثنویاں ہیں جو فنی اعتبار سے اردو کی بہترین مثنویوں کے سامنے رکھی جا سکتی ہیں ۔

اس دور میں مرثیہ بھی ایک مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں اپنی شکل بناتا ہے ۔ عادل شاہی بادشاہ زیادہ تر شیعہ تھے ۔ محرّم کے زمانے میں ان کے عقائد کا اظہار مجلسوں اور دوسری رسوم کے ذریعے ہوتا تھا ۔ اسی لیے ہر موقع کی ضرورت کے مطابق مرثیہ کا نظمیں اور سلام لکھنے کا عام رواج تھا ۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے ایک آدھ مرثیہ مجلس کی ضرورت کے لیے نہ لکھا ہو ۔ شاہی اور مرزا کے مرثیے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔ ان مرثیوں کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھے گئے ہیں ۔ اسی لیے ان میں غنائی رنگ گہرا ہے ۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق تحریر کیے ہیں اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راگنیوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر سنایا جانا چاہیے ۔ ان مرثیوں میں قصہ پن کی بجائے غنائی رنگ غالب ہے ۔ موضوع کے اعتبار سے انھیں مرثیہ کہا جا سکتا ہے لیکن مزاج و ہیئت کے اعتبار سے یہ ''گیت'' کے ذیل میں آتے ہیں ۔

ہجو کی روایت بھی اسی دور میں سامنے آتی ہے ۔ یہ ہجو کہیں تو غزل کے کسی شعر میں ملتی ہے اور کہیں باقاعدہ موضوع کی شکل میں ؛ مثلاً ملک خشنود نے ہارون لاسی گھوڑے کی ہجو لکھی ہے جو ایک قدیم بیاض میں ہماری نظر سے گزری اور جس کے دو شعر یہ ہیں :

رنگ میں مرلی ہور ہے موں کا بڑا سر زور ہے
دُیکھی چھمالا چور ہے دل جوں پھر مُردار کا
انگے لسو چلنا نئیں آہار میں ملتا نئیں
جوں گانڈ کچھ ہلتا نئیں کھلکا ہے او دو ہار کا

نصرتی نے بھی اپنے زمانے کے شاعروں کی ایک طویل ہجو لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

سخن ور شعر کہنے لگی رہنا جب آج ہنر ہے
جماعت ہرزہ گویاں کی کدھر کوچے میں گھر گھر ہے ۔

عادل شاہی دور میں گیت اور دوہروں کا رواج بھی باقی رہتا ہے ۔ ابتدائی دور میں زیادہ اور بعد میں کم ہو جاتا ہے ۔ یہ گیت دو قسم کے ہیں ؛ ایک قسم وہ جس میں عشق و محبت کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے اور دوسری قسم وہ جس میں مذہب و تصوّف کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ دونوں میں ایک بات مشترک ہے ، کہ وہ خصوصیت کے ساتھ راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں ۔ ''کتابِ نورس'' میں گیتوں کی پہلی قسم اور برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں دوسری قسم ملتی ہے ۔ ہیئت کے اعتبار سے ان گیتوں میں گجری روایت کی پیروی کی گئی ہے ۔ اور ان میں اور شاہ باجن ، قاضی محمود دریائی اور جیو گام دھنی کے گیتوں میں کوئی فرق نہیں ہے ۔

اس دور میں نثر مذہبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے ۔ برہان الدین جانم کی ''کلمۃ الحقائق'' میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور اپنے مخصوص فلسفۂ تصوف کی تشریح کی گئی ہے ۔ ساری نثر سوال و جواب کی شکل میں ہے ۔ امین الدین اعلیٰ کے نثری رسائل ''گنجِ مخفی'' ، ''رسالۂ وجودیہ'' ، ''کلمۃ الاسرار'' ، وغیرہ کا موضوع بھی تصوّف ہے ۔ اسی طرح میراں جی خدا نما کی ''شرح ، شرح تمہیداتِ ہمدانی'' اور میراں یعقوب کی ''شمائل الاتقیا'' بھی اسی روایت کی کڑیاں ہیں ۔ ''کلمۃ الحقائق'' کی نثر پر ہندوی رنگ غالب ہے لیکن میراں جی خدانما اور میراں یعقوب کے ہاں فارسی اسالیب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے ۔ جانم کی نثر کا میراں یعقوب کی نثر سے مقابلہ کیجیے تو اظہار بیان کے ارتقا کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے ۔

اس دور کی زبان میں ہمیں مختلف زبانوں کی ایک کھچڑی سی پکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے جس میں مقامی زبانوں کے علاوہ کھڑی بولی ، برج بھاشا ، اودھی ، سرائکی ، پنجابی ، راجستھانی ، سنسکرت اور گجری وغیرہ کے اثرات ایک ساتھ پک رہے ہیں ۔ عربی ، فارسی ، ترکی الفاظ اس کھچڑی زبان میں ایک حلاوت پیدا کرکے اسے ایک نیا رنگ دے رہے ہیں ۔ عربی فارسی کے لسانی و تہذیبی اثرات نے زبان کا خمیر اٹھنے اور جلد پک کر تیار ہو جانے کے عمل میں مدد دی ۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس دور میں قواعد کے اصول مقرر نہیں ہوئے ہیں اور مختلف زبانوں کے اصول ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ؛ مثلاً جمع بنانے کے تین طریقے بیک وقت استعمال ہو رہے ہیں ؛ ''اں'' لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے ، جیسے لوگ کی جمع لوگاں ، گل کی گلاں ، حوض کی حوضاں ، پلک کی پلکھاں وغیرہ ۔ ''وں'' لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے ، جیسے میخ کی

جمع میٹھوں ، بگ کی جمع بگوں ۔ جمع کا یہ طریقہ پچھلے دور میں زیادہ رائج تھا لیکن اس دور میں خال خال نظر آتا ہے ۔ برج بھاشا کے اصول سے بھی جمع بنائی جا رہی ہے جیسے نین سے نینن ، ڈنڈ سے ڈنڈن وغیرہ ۔ یہی عمل ماضی مطلق بنانے میں بھی ملتا ہے ۔ جہاں ایک طرف کہیا (کہا) ، لیایا (لایا) ، دیکھیا (دیکھا) ملتا ہے وہاں برج بھاشا کے اصول کے مطابق رہیو ، آیو ، بھیو ، کہیو وغیرہ بھی استعمال میں آ رہے ہیں ۔

مذکّر و مؤنّث کے اصول بھی مقرر نہیں ہیں ۔ ایک ہی لکھنے والے کے ہاں ایک لفظ مذکّر آتا ہے اور وہی الفاظ دوسری جگہ مؤنّث آتا ہے ۔ اسی طرح تلفّظ کا بھی کوئی معیار نہیں ہے ۔ ایک ہی لفظ کبھی متحرّک ہے اور کبھی ساکن ۔ جو چیز اہم ہے وہ ضرورتِ شعری ہے ۔ مثلاً حسن شوق کے ایک شعر میں تخت کو متحرّک بھی استعمال کیا گیا ہے اور ساکن بھی :

کسے بادشاہی تخت تاج دے   کسے تخَت ہر تے اٹھا راج لے

املا کا بھی کوئی یکساں معیار مقرر نہیں ہے ؛ مثلاً یہ الفاظ اپنی دونوں شکلوں میں ملتے ہیں : وضا ، وضع ۔ نفا ، نفع ۔ زمیر ، ضمیر ۔ ہوکم ، حکم ۔ خطرا ، خطرہ ۔ مرشید ، مرشد ۔ جوسا ، جثہ ۔ مشور ، مشہور وغیرہ ۔ ڑ ، ڈ ، ٹ ، کو ، ر ، د ، ت ، لکھا جا رہا ہے ۔ کہیں کہیں چار نقطوں سے کام لے کر ڑ ، ڈ ، ٹ کو ظاہر کیا گیا ہے ۔ اسی طرح ک اور گ میں عام طور پر کوئی فرق نہیں کیا جاتا ۔ یائے معروف و مجہول بھی ایک ہی طرح سے لکھی جاتی ہیں ۔ ھ اور ہ میں بھی کوئی فرق نہیں کیا جاتا ۔

اسی طرح قافیہ بھی قریبی آواز کا لحاظ رکھتے ہوئے باندھا جا رہا ہے ، جیسے روح کا قافیہ شروع ، اخص الخاص کا پاس ، ہوس (حواس) کا نفس ، اولیا کا روسیاہ وغیرہ ۔

ان کے علاوہ اس دور کی چند اور لسانی خصوصیات یہ ہیں :

(۱) اسما سے فعل بنانا — 'چتر' بمعنی تصویر اس سے 'چترنا' بنایا گیا ہے ۔ اسی طرح 'دیپ' سے 'دیپنا' وغیرہ ۔

(۲) عام طور پر لفظوں سے حرفِ علّت کم کر دیا جاتا ؛ جیسے سُرج (سورج) ، اُپر (اوپر) ، سار (سوار) ، بِچ (بیچ) ، سُنا (سونا) وغیرہ ۔

(۳) مشدّد حرف کو مختلف استعمال کیا جاتا ہے ، جیسے اول (اوّل) ، چھپّا (چھپتا) ، غصا (غصّہ) وغیرہ ۔

(۴) فاعل بنانے کے لیے "ہار" کا اضافہ کر لیا جاتا ہے ؛ جیسے کرن ہار ، سرجن ہار ، رہن ہار ، دیکھلان ہار ، اپڑنہار ، چاکھن ہار وغیرہ ۔

اسی طرح "پن" سے بھی مرکبات بنائے گئے ہیں ؛ جیسے میں پن (انانیت) ، ایک پن (وحدت) ، دو پن (دوئی) ، ذات پن ، توں پن وغیرہ ۔ مرکبات بنانے کا یہ طریقہ اس دور میں کثرت سے استعمال میں آتا ہے ۔

(۵) ایک قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اگر فاعل جمع مؤنّث ہے تو فعل بھی جمع مؤنّث آتا ہے ؛ مثلاً :

خوشی خرمی میں اوبلتیاں چلیاں
اکھرلیاں و بھرلیاں اوچھلتیاں چلیاں

(میزبانی نامہ ؛ حسن شوق)

فاعل مؤنّث جمع ہونے سے اس شعر میں چھ فعل مؤنّث جمع میں استعمال کیے گئے ہیں ۔

(۶) علامتِ فاعل "نے" کا استعمال اس دور میں بہت کم ملتا ہے ۔ دکنی میں علامتِ فاعل نہیں ہے ۔ لیکن ضمیر غائب میں خال خال "نے" کا استعمال اس طرح ملتا ہے :

ع : جہاندار نے میزبانی کریا   (حسن شوق)
ع : جو بہرام نے سنواریا صلا   (حسن شوق)

دوسری شکل اس کی یہ ہے :

سکھ موڑ چلی ہے چنچل نے گیان کر   (شاہی)

(۷) افعالِ معاون کی یہ شکلیں ملتی ہیں :

ہے ۔ اہے ۔ اہی
تھا ۔ اتھا ۔ اتھے ۔ اتھار
تھا ۔ تھیا ۔ تھیاں
اچھو ۔ اچھے ۔ اچھیں

(۸) ضمائر میں ، ہمیں ، مجھ ، مجھے ، میرا ، ہموں ، ہم ، ہمن ، ہمنا ، توں ، تجھ ، تجھے ، تیرا ، تمن ، تمنا ، تمہیں ، تمیں ، تم ، آپے ، اپیں ، وو ، وہ ، اوس ، اوسے ، اُن ، اُنوں وغیرہ ملتے ہیں ۔

(۹) اسم ، ضمیر ، فعل کے آخر "چ" بڑھانے سے "ہی" کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں ؛ جیسے دیناچ (دینا ہی) ، توچ (تو ہی) ، اسیچ

(اسے ہی) ، کاچ (کا ہی) ۔ یہ طریقہ مراٹھی میں بھی ہے اور گجری میں بھی ۔ گجری میں "ج" کا استعمال بھی ملتا ہے جو عادل شاہی دور میں بھی خال خال نظر آتا ہے ۔

(۱۰) اس دور میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں : رُکھ (درخت) ، ناد (آواز) ، رَین دن (رات دن) ، آنجھو ، انجھو (آنسو) ، بھوئیں (زمین) ، دھرتری (دھرتی) ، پرگٹ (ظاہر) ، اچھر (حرف) ، ناٹو (نام) ، کنچن (سونا) ، سیس (سر) ، نین (آنکھ) ، پنکھ ، پنکھی (پرندا) ، رکت (خون) ، دسن (دانت) ، ڈونگر (پہاڑ) ، پونگڑا (لڑکا) ، لوا (لیا) ، کالوا (کالا) ، سور (سورج) ، ابھال (بادل) ، اچپل (چنچل ، تیز ، گھوڑا) ۔ بھوتیک (بہت سے) وغیرہ وغیرہ ۔

اس لسانی تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو نے اپنی تعمیر و تشکیل کے دور میں برِ عظیم کی ہر زبان کے الفاظ ، اثر اور اصولوں کو اپنے دامن میں سمیٹا ہے اور اسی لیے یہ زبان کم و بیش سب زبانوں کی زبان بن گئی ہے ۔ آئیے اب اس دور کے ادب کا مطالعہ کریں ۔

☆ ☆ ☆

دوسرا باب

گجری روایت کی توسیع ، ہندی روایت کا عروج

(۱۵۲۵ء ۱۶۲۷ء)

بہمنی دور سے لے کر عادل شاہی دور کے سو سال تک ہندوی روایت پھلتی پھولتی رہتی ہے اور ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گرو (۹۸۸ھ—۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء—۱۶۲۷ء) کے زمانے میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے ۔ جگت گرو کی حکومت کے پہلے پچیس سال ہندوی روایت کے عروج کا اصل زمانہ ہے ۔ شاہ برہان الدین جانم کی تصانیف اور جگت گرو کی "کتابِ نورس" اسی ہندوی روایت کی (جس میں گجری روایت شامل ہے) نمائندگی کرتی ہیں ۔ اس کے بعد فارسی عربی تہذیب کے اثرات ، جو اب تک دبے دبے سے نظر آتے تھے ، ابھرنے لگتے ہیں اور ہندوی و فارسی روایت کے درمیان ایک کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے جو عبدل کے "ابراہیم نامہ" میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور میں تین رجحانات قابلِ ذکر ہیں : ایک تو ہندوی روایت جس کے نمائندے جانم اور جگت گرو ہیں ۔ دوسرے رجحان کے نمائندے عبدل اور شہباز حسینی قادری ہیں جن کی تحریروں میں بنیادی روایت تو ہندوی ہے لیکن ساتھ ساتھ فارسی اثرات بھی دبتے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ تیسرا رجحان خالص فارسی اثرات کا ہے جو غزل کی شکل میں ابھر رہا ہے اور جس کی نمائندگی خواجہ محمد دہدار فانی (م ۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ء) کر رہے ہیں ۔ فانی کی حیثیت اس دور میں ایک جزیرے کی سی ہے ۔ اس باب میں ہم انھی رجحانات اور اُن کے نمائندوں کی تصانیفِ نظم و نثر کا مطالعہ کریں گے ۔

بیجاپور کی مخصوص ادبی روایت و تصوف کے نمائندہ شاہ برہان الدین جانم

(م - ۹۹۰ھ[۱]/۱۵۸۲ء) ہیں - برہان الدین جانم ، میراںجی شمس العشاق کے صاحب زادے اور خلیفہ تھے اور اپنے وقت کے صوفیائے کرام میں اُن کا شمار ہوتا تھا - جانم نے اپنے والد کی روایت کو قائم رکھا اور تصنیف و تالیف کے ذریعے رشد و ہدایت کے فیض کو بھی جاری رکھا - جانم بھی ہندوی روایت کے اسی دھارے پر بہہ رہے ہیں جسے تقریباً سوا سو سال بعد اُردو زبان کا نیا معیار ریختہ ، ولی کی شکل میں ، مسترد کر دیتا ہے - اسی لیے آج ہم اسے اسلوب کی ''متروک روایت'' کا نام دے سکتے ہیں - جانم کی دو خدمات قابلِ ذکر ہیں : ایک تو یہ کہ انھوں نے تصوّف کے فلسفۂ وجود کو مرتب کر کے اسے ایک باقاعدہ شکل دی اور آب و آتش ، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کر کے اس کے چار مدارج واجب الوجود ، ممکن الوجود ، ممتنع الوجود اور عارف الوجود مقرر کیے - دوسری یہ کہ تصوّف و اخلاق اور شریعت و طریقت کو اپنی تصانیفِ نظم و نثر کے ذریعے پیش کیا - ان دوہری خدمات نے برہان الدین جانم کی شخصیت کو اہم بنا دیا - مختلف نظموں کے علاوہ انھوں نے دو نثری تصانیف بھی یادگار چھوڑیں - راگ راگنیوں کے مطابق گیت بھی ترتیب دیے اور دوہرے بھی لکھے - جانم کا سارا کلام دیکھ کر گجرات کے شیخ باجن ، محمود دریائی اور جیوگام دھنی یاد آ جاتے ہیں - روایت کے اعتبار سے جانم کا خمیر گُجری کی ادبی روایت و معیار سے اٹھتا ہے جس کا اعتراف جانم نے بار بار اپنی نظم و نثر میں کیا ہے - ''حجۃ البقا'' میں جہاں طالب و مرشد کا قصہ بیان کیا ہے ، یہ شعر ملتے ہیں :

سن اس کا سوال جواب   کچھ بولوں دیکھ صواب
جے ہووے گیان بچاری   نہ دیکھیں بھاکا گُجری

''ارشاد نامہ'' میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے :

یہ سب گُجری کیا زبان   کر یہ آئینہ دیا نمان

اور ''کلمۃ الحقائق'' میں ، جو جانم کی نثری تصنیف ہے ، یہ الفاظ ملتے ہیں : ''سبب ہو زبان گجری نام ایں کتاب کلمۃ الحقائق خلاصہ بیان و تجلی عیان روشن شود -''

۱- ''ارشاد نامہ'' کا سنہ تصنیف (۹۹۰ھ) برہان الدین جانم نے اس شعر میں ظاہر کیا ہے :

ہجرت نہ صد نود بیان   ارشاد نامہ لکھیا جان

اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اُن کا انتقال یا تو ۹۹۰ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد ہوا - (ج - ج)

ان حوالوں سے برہان الدین جانم کے ذہنی عمل ، گُجری روایت کی پیروی ، اصناف و اوزان اور زبان و بیان کی روایت کا سراغ ملتا ہے جو میراںجی سے ہوتی ہوئی اُن تک پہنچی ہے - دلچسپ بات یہ ہے کہ میراںجی نے ہندوی میں لکھنے کا جواز یہ دیا تھا کہ لوگ چونکہ عربی فارسی نہیں سمجھتے اس لیے وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں - لیکن اس کے برخلاف جانم اعتماد کے ساتھ اسی زبان میں شاعری کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہندوی میں شعر کہنا کوئی عیب کی بات نہیں ہے - اصل چیز تو معنی ہیں :

عیب نہ را کہیں ہندی بول   معنی تو چُک دیکھ ڈھنڈول
جوں کے موتی سمدر سات   ڈابر میں سے لاگیں ہات
موتیوں کیرا تھا البار   پرو کیتا ہارن ہار
ہندی بولوں کیا بکھان   جے گُر پرساد تھا منج گیان

اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ جانم کے زمانے تک اُردو زبان کی ادبی روایت اتنی پختہ ہو چکی تھی کہ اب اس میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کسی معذرت کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی -

وصیّت الہادی ، بشارت الذکر ، سُکھ سہیلا ، منفعت الایمان ، فرمان از دیوان ، حجّت البقا اور ارشاد نامہ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں اور کلمۃ الحقائق اور وجودیہ اُن کی نثری تصانیف ہیں - ان کے علاوہ ، جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے ، گیت ، دوہرے اور غزلیں بھی ملتی ہیں - برہان الدین جانم کا موضوع تصوّف و اخلاق ہے اور ان کی شاعری و نثر کا مقصد اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کی ہدایت ہے - یہی ان کی فکر و اظہار کا محور ہے -

''وصیت الہادی''[۱] میں طالبوں کو ہدایت کی گئی ہے کہ مسلسل ذکرِ جلی سے منزلِ ناسوت حاصل ہو سکتی ہے - طریقت کے لیے شریعت پر قائم رہنا ضروری ہے اور اللہ کی ذات میں کسی کو شریک کرنا شیطانی کام ہے - وصیت الہادی میں ذکرِ قلبی اور راہِ حقیقت کی اہمیت واضح کی گئی ہے اور راہِ سلوک پر چلنے اور درجاتِ عرفان حاصل کرنے کے طریقے بھی بتائے گئے ہیں - تسلیم و رضا وہ حقیقی راستہ ہے جو منزلِ مقصود تک لے جاتا ہے - اس نظم کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے میں سلوک کا ایک مسئلہ بیان کیا گیا ہے - نظم

۱- وصیت الہادی : (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی -

پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جانم اپنے مریدوں پر یہ بات واضح کرنا چاہتے ہیں کہ وہ خود بھی ان منزلوں کو پا چکے ہیں اور ایسا ہی شخص پیرِ کامل ہوتا ہے :

ظاہر باطن کا وہ دانا سکتا ہے سبحان   سب پر شاہد مطلق بینا تیہ پر لیے برہان

نظم مسلسل و مربوط ہے ۔ اوزان ہندوی ہیں اور زبان و بیان اور مزاج کے اعتبار سے اسی روایت سے تعلق رکھتے ہے ۔ موضوع کی مناسبت کی وجہ سے عربی فارسی کے الفاظ کی تعداد بھی یقیناً بڑھ گئی ہے ۔

"بشارت الذکر"[1] ساٹھ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جو پانچ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور ہر باب میں ذکرِ جلی ، ذکرِ قلبی ، ذکرِ روحی ، ذکرِ سرّی اور ذکرِ خفی کے عنوانات کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ۔ اس نظم کی بحر فارسی ہے اور اندازِ بیان پر بھی فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ "وصیت الہادی" کے بعد جب "بشارت الذکر" کو پڑھا جائے تو ہندوی اوزان کے "رُکے رُکے پن" اور فارسی کی رواں و زندہ بحر کے فرق و اثر کو محسوس کیا جا سکتا ہے :

ہے رویت مشاہدہ بےچون نہاں   چشمِ دل حاصل وہ دیکھے عیاں
جیھیں اپ اپس دیکھیا پھیر کر   جیسیا کھورت موہے رہیا گھیر کر
بیا ساتھ مایا جیسیا پاس یون   کلی پھول کھیلیا بھریا باس جون

"سُکھ سہیلا"[2] برہان الدین جانم کا ایک "گیت" ہے جس میں عارفانہ خیالات نظم کیے گئے ہیں ۔ اس کا مزاج اور اس کی بحر ہندوی ہے اور ہر تین مصرعوں کے بعد چوتھا مصرع ہر بند میں دہرایا گیا ہے ۔ نظم کا ڈھنگ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ گا کر سنانے کے لیے لکھی گئی ہے تاکہ اہلِ عقل طریقت کی باتیں ، شعر و موسیقی کی زبان میں ، سن کر وجد میں آ سکیں ۔ اس کے ایک بند میں شاہ میراں جی کو "سُکھ کا سرورُ" کہا گیا ہے ۔ یہ گیت پڑھ کر قاضی محمود دریائی کا کلام یاد آنے لگتا ہے :

سُکھ کا سرورُ شاہ میراں جی الت کرن لیہ ملا
سہیر جیوا ہوئے سُکھ میرے نہ پوری کرت بکھانی
آکھیں جانم سوکھ سہیلا جا کھیا ہوئے سو جانی
لوگاں یہ مت کچ الادھی جن بوجھ بھتوں لادھی

۱۔ بشارت الذکر : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ سُکھ سہیلا : (قلمی) ، ایضاً ۔

موسیقی کی ہندوی روایت کی وجہ سے یہ نظم (گیت) "کتابِ نورس" کے مزاج سے بھی قریب تر ہے ۔

"منفعت الایمان"[1] میں بھی جانم نے صوفیانہ خیالات نظم کیے ہیں ۔ یہ نظم حمد و نعت کے بعد دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی ہے ۔ پہلے حصے میں "اعتقادِ ملحداں" بیان کیے گئے ہیں اور دوسرے حصے میں ان سے بچنے کی تلقین و نصیحت کی گئی ہے ۔ نصیحت والے حصے میں اللہ تعالیٰ کی احدیت اور قدرت پر روشنی ڈال کر قوتِ ایمان کا بیان کیا ہے ۔ نظم کے پہلے حصے میں بتایا گیا ہے :

قرآن تفسیر اور کتاب   جیتا قول ہے سوال جواب
بعضے آکھیں جھوس جوت   آوے نا جاوے نا اس موت
محیط سب میں دستا ناد   ئن اس بوجھیں سب ہے یاد
ان کی نظروں نہیں ظلمات   سورج نکلیا جیسا رات

"در بیانِ نصیحت" میں بتایا گیا ہے :

جن جن جانیا جیسا کوئے   پھل تس پٹدھوں سمجھیا ہوئے
ہو سب ملحد قوم بچار   ایمان ناہیں ان کے ٹھار
ایک تل نہ لیسیں ان کے پاس   آنکوں دیکھت جانا نہاس
ان خوب بوجھیں اپنا رب   جس تھی رچنک عالم سب

آخری اشعار میں یہ نتیجہ نکالا گیا ہے :

نبی ولی کے سب اقوال   سمجھا ناہیں وہ کس حال
بوجھیں ناہیں راہِ سلوک   غفلت راہ لگ بھولے چوک
نہیں تو پھر پھر بھونرے بھان   بول بکار میں سر گردیان
ہو فرمانے شاہ برہان   اس میں آہے نفع ایمان

اس نظم کی بحر بھی ہندوی ہے لیکن میراں جی کے مقابلے میں عربی و فارسی الفاظ کا تناسب اسی طرح بڑھ گیا ہے جیسے مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے مصنف نظامی کے مقابلے میں میراں جی کے ہاں یہ اثرات بڑھ گئے تھے ۔ یہ الفاظ عام طور پر وہ ہیں جو صوفیا کے ہاں اصطلاحات کا درجہ رکھتے ہیں ۔

"فرمان از دیوان"[2] کے عنوان سے جو نظم ملتی ہے اس میں حروفِ تہجی کو سلوک کے کنایوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے ۔ یہ مختصر نظم جو انتیس

۱۔ منفعت الایمان : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ فرمان از دیوان : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

اشعار پر مشتمل ہے ، مزاج کے اعتبار سے جانم کی دوسری نظموں سے ملتی جلتی ہے۔ حروفِ تہجی کی تشریح کا یہ طریقہ گجری روایت میں بھی ملتا ہے اور میراں جی کے ہاں بھی ہم اسے دیکھ چکے ہیں۔ رموز کی تشریح کا یہ طریقہ آج تک صوفیائے کرام کے ہاں رائج ہے۔ اسی طرح ایک اور نظم ''نکتہ واحد''[1] میں بھی حروفِ تہجی کو طریقت کے اصولوں کی وضاحت کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ ''فرمان از دیوان'' کا رنگ یہ ہے :

الف ایمان اللہ پروان سب جگ لیایا
ایسی قدرت یہ بھانت رچیا آپس آپ چھپایا
ب بہروپ ان اپنا کیتا باقی اپنا کھیل
بازی کھیلے آپ کھلاوے بہود رچنا میل
ت توکل نہ بوجھیا جاوے تن من آپ نہ پیرے
خ خود ان اپس کھووے توحید مرشد کیرے

اسی طرح 'ی' تک تشریح کی گئی ہے۔ اس نظم کی بحر ہندوی دوہروں کی بحر ہے۔ نکتہ واحد کی بحر بھی ہندوی ہے اور ہر تیسرا مصرع ہم قافیہ ہے۔ درمیان کے ہر مصرعے کا قافیہ الگ ہے۔ مثال کے طور پر یہ پانچ مصرعے پڑھیے :

نکتہ واحد اپس احد ہے الف ذات اللہ صمد ہے
ب بہروپ کر اپس ایک ، ت تمام سوں پرگٹ لیک
ث ثابت کر اپسیں دیکھ نکتہ واحد اپس احد ہے
ج جھنہ جانے دیکھ اس کا نور ، ح حاضر کر جان حضور
خ خالی نہیں اس بن اور نکتہ واحد اپس احد ہے

''حجت البقا''[2] جانم کی ایک طویل نظم ہے جو سولہ سو سے زیادہ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم کا موضوع مرشد و طالب ہے جس میں ایک ایسے بے مرشد طالب کا قصہ بیان کیا گیا ہے جسے اپنے علم و فضل پر بڑا غرور تھا اور جو ہر وقت اپنے آپ میں رہتا تھا۔ عبادت سے گریز کرتا تھا ، سیوا اور خدمت سے پرہیز کرتا تھا۔ لیکن جب مرشد کی ہدایت میں آیا تو دنیا اس پر روشن ہو گئی اور وہ راہِ راست پر آ گیا۔ جانم نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ بات چیت جو طالب و مرشد کے درمیان ہوئی ، ہوبہو حافظے کے زور سے نظم کر دی

---

[1] نکتہ واحد : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔
[2] حجت البقا : (قلمی) ، ایضاً۔

گئی ہے۔ نظم کی زبان کو ''گجری'' کہا گیا ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان یہ ہے کہ پہلے ''در حقِ طالب'' اشعار لکھے گئے ہیں ، پھر ''در حقِ مرشد'' اشعار آئے ہیں۔ اس کے بعد نظم میں 'سوالِ طالب' اور 'جوابِ مرشد' کو نظم کیا گیا ہے اور تلقین کی گئی ہے کہ طالب کا کام یہ ہے کہ وہ خدا سے 'لو لگائے اور مرشد کی بات پر ایمان لائے'۔ جیسے نبیؐ نے کہا کہ قرآن اللہ کی کتاب ہے اور ہم ایمان لے آئے اور ساری کائنات روشن ہو گئی۔ اسی طرح مرشد کی بات کو ماننا چاہیے کہ اس میں فائدے مضمر ہیں :

ہو جانم لکھیا بول   لیہ یک یک معنا کھول
جے ہوویں لوگ عوام   بے مرشد بے فہام

اسی طرح وہ لوگ بھی اس بے مرشد کی طرح راہِ راست پر آ جائیں گے جس نے یہ ساری باتیں سن کر مرشد کے پاؤں پکڑ لیے تھے اور جہلِ حرام چھوڑ کر ہدایت پا لی تھی۔

یوں کہ کر پکڑیا پاؤں   مجھ تیری ہونا چھاؤں
ان چھوڑیا جہل حرام   اور ملحد کیرا کام
ہیں جس کوں ایسا پیر   اس روشن سب ضمیر
اس فہم بھر ادراک   و راہِ حقیقت پاک
پیر میرا اخص الخاص   ہے توحید اس کے پاس
اس طالب آیا پاک   بوجھہ خوب کیا ادراک

نظم کو کلامِ مرشد ، کلامِ مصنف ، کلامِ طالب ، جوابِ مرشد وغیرہ کے عنوانات کے تحت پھیلایا گیا ہے۔ اس کی بحر بھی ہندوی ہے اور ان گنی چنی چند بحروں میں سے ہے جن میں قدرے روانی کا احساس ہوتا ہے۔ اس نظم کو جانم کی بہترین نظم کہا جا سکتا ہے۔

''ارشاد نامہ''[1] حجت البقا سے بھی طویل نظم ہے جو ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ یہی وہ نظم ہے جس کا سنہ تصنیف ایک شعر میں ۹۹۰/۱۵۸۲ع ظاہر کیا گیا ہے اور جس کی مدد سے ان کے دورِ حیات اور سالِ وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ بحر اس کی بھی ہندوی ہے اور موضوعِ کلام بھی وہی ہے جو جانم کی دوسری نظموں میں ملتا ہے۔ جانم نے نظم میں ایک جگہ اس کے:

---

[1] ارشاد نامہ : (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

موضوع کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے :

شریعت طریقت حقیقت سوں   مجھے لیایا معرفت سوں
ہے کچھ کہتا اس میں سوال   جواب انڑایا ہے در حال

اس نظم میں حدوث و قدم ، ذات و صفات اور جبر و قدر جیسے مسائل پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے اور کفر و اسلام ، دوزخ و بہشت ، روح و نفس ، شہود و وجود ، سلوک و معرفت ، عرفان اور دیدار الٰہی ، تزکیۂ نفس ، مقامات شیطانی وغیرہ جیسے موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہ سب مسائل ، جیسا کہ دوسری نظموں میں بھی ملتا ہے سوال طالب اور جواب مرشد کے انداز میں لکھے گئے ہیں ۔ نظم کی طوالت اور یکسانیت اُکتا دینے والی ہے ۔ موضوع بڑا ہے اور اظہار بیان ابھی گھٹنوں چل رہا ہے اس لیے اس میں وہ اثر بھی نہیں ہے جو جانم کی مختصر نظموں یا "حجتّ البقا" میں ملتا ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ اس دور میں اُن لوگوں سے کسی فنی شعور کی اُمید رکھنا بے جا مطالبہ ہے ۔ ان کے ہاں تو مقصد کی اہمیت اظہار سے بالا تر رہتی ہے لیکن یہاں اتنے سلیقے کا بھی اظہار نہیں ہوتا جتنا اشرف کی "نوسرہار" میں نظر آتا ہے ۔

برہان الدین جانم نے طویل و مختصر نظموں کے علاوہ گیت اور دوہرے بھی لکھے ہیں اور یہاں اسی روایت کی پیروی کی ہے جو گجری ادب میں ملتی ہے ۔ دوہرے اور گیت ہندوی روایت سے تعلق رکھتے ہیں اور عوامی شاعری کا قدیم ترین نمونہ ہیں ۔ دوہرے کا موضوع انسانی سچائیاں اور دکھ سکھ ہیں جن کو عام زبان میں عام زندگی کے حوالے سے تعمیم کے رنگ میں پیش کیا جاتا ہے ۔ دنیا کی بے ثباتی ، فقیرانہ انداز نظر اور ایسے موضوعات جن سے روزمرہ کی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے ، دوہروں میں رنگ گھولتے ہیں ۔ لہجے کی مٹھاس اور نرمی ، بیان میں دل کو کھرچنے والا لوچ اور لفظوں کے استعمال میں ہیرے کی گھلاوٹ رس بھرتی ہے ۔ لیکن جانم کے دوہروں اور گیتوں میں آج ہمیں اس لیے کوئی دلکشی محسوس نہیں ہوتی کہ یہ زبان و بیان کی متروک روایت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ آج ان کی کوئی ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن اُردو زبان کے راستے کے یہ وہ لسانی نقوش ہیں جس سے ہو کر اُردو زبان و ادب یہاں تک پہنچے ہیں ۔ اپنے زمانے میں یہ موتی پروئے تھے ، آج پتھر روڑے ہیں :

سو کھہ کا سرور چھوڑ کر سکھی ڈاہڑ بھرتیں پان
کریں میلاوا سمدر میتیں جے موتیوں لا کے کھان

جب لگ تن نیں چھوڑیا جیو کوں تب لگ ہوتا دور
جب لگ نظر نیں چھوڑے آنکھ کوں تب لگ ہوتا دور
جب لگ سنا نیں چھوڑیا کان کوں ہو سب اعضا حال
جب لگ فہم نیں چھوڑیا دل کوں ہر جہت ہو نرال
یوں سب تن میں من برن دیکھ بھوڑیں اسے سوکھ دو کھ
دوکھ سوکھ یک کرسی تو پاوے سہج کا سوکھ

شیخ باجن ، محمود دریائی اور کام دھنی کے ہاں ہم دیکھ چکے ہیں کہ انھوں نے راگ راگنیوں کے مطابق نظمیں (گیت) ترتیب دی ہیں ۔ صوفیانہ شاعری کا یہ عام اور مقبول انداز رہا ہے ۔ جانم نے جو گیت لکھے ہیں ان میں بھی بولوں کو راگ راگنیوں کے مطابق لکھا گیا ہے اور اُس راگ کا نام بھی دے دیا ہے جس میں اسے گا کر پڑھنا چاہیے مثلاً در مقام ملار عقدہ ، در مقام الندہ ، در مقام کوڑی ، در مقام کنڑا ، در مقام بلاول ، در مقام بھاکڑا وغیرہ ۔ ان گیتوں پر ، جنھیں گجری روایت کی پیروی میں عقدہ یا مکاشفہ کا نام بھی دیا گیا ہے ، ہندو اسطور کا رنگ گہرا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ یہ گیت موسیقی کی زبان میں لکھے گئے ہیں ۔ یہاں سری کرشن بھی ہیں اور شیو بھی ۔ موضوعات صوفیانہ ہیں ۔ مرشد کی جوت سے سب اندھیارے ٹوٹ جاتے ہیں اور معشوق کا مشاہدہ ہو جاتا ہے ۔ اپنی ذات کو اللہ کی ذات میں فنا کرنے سے عرفان حاصل ہوتا ہے ۔ یہاں پوری انسانیت کو نیکی و ہمدردی کا درس دیا گیا ہے ۔ "در مقام ملار عقدہ" یہ گیت دیکھیے جو ہیئت ، زبان و بیان اور فکر کے اعتبار سے گجری روایت کے عین مطابق ہے :

عُقدہ

لوچ کر لیو کشت اپنا رے لال   رین بھو میرا کوئی نا کرے سنبھال

ٹیپ

جن سُورس شہ کے اچھے رے بول   مکھڑا خاصہ شہ کا ہے اسے امول
دیکھت آوے شہ کوں پرم کنول

پن

چلو ری چال تو میں شہو کیری دہال   کھیلیاں باتاں بولیں اپنے رسے خیال
گت سیجری ست جاویں کیاں کہال
بولے جانم تیں کس کا مجال
شعر چڑیا بات میرے کیوں لیجائیں کہاں اتال

زبان و بیان کا یہ وہ مخصوص رنگ ہے جس کا تعلق ہندوی روایت سے ہے لیکن اسی کے ساتھ کہیں کہیں وہ رنگِ بیان بھی ملتا ہے جہاں فارسی رنگ و اثر نے گیت کو پہلے رنگ سے الگ کر دیا ہے ۔ مثلاً ''در مقامِ اپہنگ'' میں جو گیت لکھا گیا ہے اس میں یہ رنگ بہت واضح ہے :

ہوا اس شہادت حال میں مراقبہ سوں رہنا
لے مشاہدہ معشوق کا عاشق اپیں کھوتا
جانم فانی ہو اس میں یا اس آپ میں لینا

دونوں گیتوں کے بولوں کے مجموعی تأثر سے دو رنگ ابھرتے ہیں : ایک رنگ پر ہندوی اسطور و اسلوب غالب ہے اور دوسرے پر فارسی رنگ و اسلوب حاوی ہے ۔ اس دور کے ادب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں ہمیں ان دو طرز ہائے احساس اور دو اسالیب کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے ۔ ابھی اُردو ادب نے چند صدیوں کا سفر طے کر کے صرف چند میل کی مسافت طے کی ہے ۔

یہی کشمکش ہمیں برہان الدین جانم کی نثر میں دکھائی دیتی ہے ، بلکہ شاعری کے مقابلے میں یہ دوسرا رنگ یہاں زیادہ نمایاں ہے ۔ ''کلمۃ الحقائق''[۱] اور ''رسالہ وجودیہ''[۲] ان کی نثری تصانیف ہیں ۔ باقی دوسری نثری تصانیف ''مشکوک'' ہیں ۔ اُردو نثر کی تاریخ میں برہان الدین جانم کی اہمیت اُن کی اولیت ہے ۔ اُن سے پہلے کی کوئی نثری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی ۔ اب یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ''معراج العاشقین'' خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ گیارھویں صدی ہجری کے اواخر یا بارھویں صدی ہجری کے اوائل کی تصنیف ہے اور اس کے مصنّف مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری ہیں ۔

''کلمۃ الحقائق'' میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں ۔ اس میں قدیم منطق و فلسفہ کے اُن موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جن پر زمانۂ قدیم سے بحث ہوتی رہی ہے ؛ مثلاً خدا کی ذات و صفات ، قدیم و حادث ، ابتدا و انتہا ، خدا تھا تو کیوں تھا ؟ کہاں تھا ؟ بے چون و چگون تھا ؟ اسی طرح قدرت کیا ہے ؟ قدرت و خدا میں کیا فرق ہے ؟ جب کچھ نہیں تھا اور خدا تھا تو نورِ محمد کیوں ظہور میں آیا ؟ خدائے تعالیٰ کا دیدار کرنا جائز ہے کہ نہیں ؟ خدا سب سے اچھا کیوں ہے ؟ وہ اپنی قدرت میں محیط کیوں ہے اور ہماری روح میں کیوں محیط ہے ؟ روح اور اس کون ہیں ؟ تقدیر و تدبیر سے کیا مراد ہے ؟ عبادت کسے کہتے ہیں ؟ فکر سے کیا مراد ہے ؟ اسی طرح شریعت و طریقت کے مسائل مثلاً نفس کی قسمیں ، خیر و شر ، راہِ سلوک ، راہِ شریعت ، منزلِ ناسوت اور منزلِ ملکوت کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ وجود کی کتنی قسمیں ہیں اور اُن کے کیا معنی ہیں ؟ مرشد کی کیا اہمیت ہے اور اس سے کیا فائدے حاصل ہوتے ہیں ؟ ذکر ، مراقبہ اور اسمائے الٰہی کے طریقے اور فوائد کیا ہیں ؟ یہ اور اسی قسم کے موضوعات پر سوال و جواب کے انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے ۔ مرید سوال پوچھتا ہے ، مرشد جواب دیتا ہے ۔ فارسی جملے سوال اور جواب دونوں میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں ، کہیں سوال فارسی میں ہے اور جواب اُردو میں ۔ کہیں سوال اُردو میں ہے اور جواب فارسی میں اور کہیں فارسی و اُردو ملی جلی چلتی ہیں ۔ برہان الدین جانم نے اپنی اس نثری تصنیف میں شریعت و طریقت کے اُن تمام مسائل کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جو اس زمانے میں رائج تھے یا خود جانم کے فلسفۂ تصوف کے ساتھ مخصوص تھے ۔ موضوع کے لحاظ سے بھی یہ تصنیف اہمیت رکھتی ہے ۔

'کلمۃ الحقائق' کے اسلوب کے سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہاں ہندوی و فارسی طرزِ احساس کی کشمکش زیادہ ابھر کر سامنے آتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب و آہنگ غالب آنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اُردو نثر کا پہلا ادبی اسلوب اسی کشمکش کی کوکھ سے جنم لے رہا ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس لیجیے :

> ''توں بندہ خدا تھے تو فعل تیرے وہ بھی خدا تھے ۔ جیسے تیری طاقت میں آوتا و کار کہاں قدرت غالب آئی خداست و ایں یقین کہ در کلو دنیا نفسانی جہد کوشش تدبیر قوی دیکھلاتا و در کار خدائی یعنی کاہلی می کنند انصاف نہ شوی درخور ۔''

یہ رنگِ بیان ''کلمۃ الحقائق'' میں عام ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو کا نثری اسلوب فارسی کے سہارے کھڑا ہونے کی کوشش کر رہا ہے ۔ اس کے لہجے

---

۱ ، ۲ ۔ مخطوطاتِ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

ہیں ، جملے کی ساخت میں وہی انداز ہے جو فارسی نثر میں ملتا ہے ۔ اسی کے زیرِ اثر جانم مسجع و مقفیٰ عبارت لکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جلد ہی ، بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے ، یہ سرا ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے ۔ جانم کے ہاں یہ شعوری عمل ہے اور جہاں انھیں اظہار میں ذرا سی آسانی میسر آتی ہے وہاں وہ اسی نوع کی عبارت کو اختیار کر لیتے ہیں ؛ مثلاً کلمۃ الحقائق کے ابتدائی جملوں میں اسلوب کا یہ شعوری عمل بہت نمایاں ہے :

> "اللہ کرتے سو ہوتے کہ قادر توانا سوتے کہ قدیم القدیم کا بھی کرنہار ۔ سمج سمج سو تیرا تھار و سمج ہوا بھی توج تھی بار جدھاں کچھ نہیں ۔ جی تھا نہیں ۔ دوجا شریک کوئی نہیں ۔ ایسا حال سمجھنا خدا تھی ۔ خدا کوں جس پر کرم خدا کا ہوتے ۔ سبب ہوں زبان گجری نام اس کتاب کلمۃ الحقائق خلاصہ بیان و مجلہ عیان روشن شود کہ خدائے تعالیٰ قدیم القدیم کیوں تھا ۔ ذات و صفاۃ و کل مخلوقات ابتدا و انتہا باقی و فانی قدیم و جدید با ہمہ و بے ہمہ بتیں سبب سوال و جواب روشن کر دیکھلایا ہوتے انشاء اللہ تعالیٰ کہ خدائے تعالیٰ عالم الغیب والشہادت خدائے تعالیٰ کی نظر ادراک کرنہاری ہے ۔ جملہ مخلوقات پر ہماری نظر نہیں الپڑنہاری ہے ۔ ذات قدیمی پر کہ اگر اس کی کوئی تی بی بوجھے تو شریک کیوڑا رہیا ۔"

جانم نے اس زبان کو بھی "گجری" کہا ہے لیکن یہاں یہ زبان ایک نئے اسلوب ، ذخیرۂ الفاظ اور آہنگ سے روشناس ہو رہی ہے ۔ یہ جانم کا وہ اسلوب نہیں ہے جو عام طور پر ان کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ وہاں یہ نقوش دبے دبے ہیں لیکن نثر میں یہ نقوش ابھرے ادھورے ہیں ۔ یہی اسلوب جانم کی دوسری تصنیف "رسالۂ وجودیہ"[1] میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے ۔ موضوع اس کا بھی تصوف ہے جس میں "وجود" کے مسئلے پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے ۔ "وجودیہ" میں جابجا اشعار بھی آتے ہیں ۔ اس کی نثر میں فارسی اثر و آہنگ دکنی اسلوب میں جذب ہو گیا ہے اور اس میں ایک ترتیب ، ایک تسلسل بھی پیدا ہو چلا ہے ۔ اس بات کو ایک اقتباس سے سمجھا جا سکتا ہے :

> "اے تن واجب الوجود کہے سو یعنی کرنے کرنا اس وجود پر لازم ہوا ہے ، آدمی پر جیوں بارہ برس کا ہوتے لگ فرض لازم نہیں اس معنی واجب الوجود کہے یعنی لازم الوجود جیوں چاول کا موڈ بھوجنا بھرتس سوں تعلق ہے یوں لا کے خدایتعالیٰ کوں واجب الوجود کہتے ہیں ۔ ویسا اے اچھیگا او واجب ذات سوں دایم قایم ہے ۔ مقام ، شیطانی یعنی حلال ہور حرام یک کر سمجنا سو ۔ بات شریعت ، یعنی خدا کرو کہیا ہور نگاہ کرو کہیا ۔ دونوں سمج کر ملنا سو ۔ ذکر جلی ، یعنی خدا کا یاد کرنا اس تن سوں ظاہر سو ۔ نفس امارہ ، یعنی خدا سنا کیا او کرو ۔ ۔ ۔ منزل للبوت یعنی حیوانات کی صفت ہونا کھانا پینا بھوگنا ولے کسی کی خبر نہیں یوں خدا کی یاد میں اپسیں فراموش کرنا سو ۔ دوسرا تن ممکن الوجود یعنی روحانی تن فرشتے کا ایسا حس کا ایسا اس تن میں او تن ہے سو بات ۔ طریقت یعنی باطن میں اس تن لک الپڑنان سو ۔ ذکر قلبی یعنی اس تن سوں یاد کرنا خدا کا یعنی دلکی زبان سوں سو ۔ عقل وہم یعنی جھ کے نور میں خدا کی ذات یوں ہے جیوں پھول میں باس یوں سمج کر آیا سو ۔ ممتنع الوجود یعنی بسر اندھاری رات ہیر جیوں گھراں ۔ اڑان پاؤں لاں دسیں یوں کرنا سو بات ۔"

اس کے بعد سوال و جواب کے انداز میں تصوف کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے ۔ "کلمۃ الحقائق" اور "وجودیہ" کے اسلوب میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں مسائل کو اصطلاحات کے ذریعے اشاروں میں بیان کیا گیا ہے لیکن "وجودیہ" میں مسائل کی وضاحت کی گئی ہے ۔ تشریح و وضاحت کی وجہ ہی سے وجودیہ میں نسبتہً باقاعدگی اور ترتیب آ گئی ہے اور یہ انداز امین الدین اعلیٰ کی نثر سے قریب تر ہو گیا ہے جو اسی روایت سے اپنے تصوف ، اپنی شاعری اور اپنی نثر کا چراغ جلاتے ہیں ۔

جانم ، میراں جی سے زیادہ اعتماد کے ساتھ اردو زبان میں اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ وہ بنیادی طور پر میراں جی کی روایت کی تکرار ضرور کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ جانم کے ہاں میراں جی کی مخصوص فکر اور اسلوبِ بیان بھی آگے بڑھتے ہیں ۔ جانم اس متروک اسلوب و روایت کے نمائندہ ہیں جو گجری کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور اسی لیے آج ان کے کلام میں ایک اکتا دینے والی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ کسی زندہ زبان و ادب کی روایت یونہی بنتی بگڑتی ہے ۔ اس کے بننے میں سینکڑوں آوازیں شامل ہوتی ہیں ۔ ان میں سے کچھ آتے

---

[1] رسالۂ وجودیہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

والی نسلوں کے لیے بےمعنی ہو جاتی ہیں اور کچھ زندہ روایت کا حصہ بن کر ان کے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتی ہیں ۔ جانم کی روایت بھی الھی آوازوں میں شامل ہو کر گم ہو جاتی ہے ۔

برہان الدین جانم کی وفات ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دورِ حکومت میں ہوئی ۔ اس وقت ہندوستان پر شہنشاہ اکبر کی حکمرانی تھی اور گولکنڈا میں محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ — ۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ء — ۱۶۱۱ء) تختِ سلطنت پر متمکن تھا ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی (۹۸۸ھ — ۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء — ۱۶۲۷ء) موسیقی میں مہارت کی وجہ سے عرفِ عام میں ''جگت گُرو'' کے نام سے مشہور تھا ۔ ایک مصرعے میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

ابراہیم گائے بجائے پر چنگ جگت گرو لاد سورت مخطاب پائے ۔ (گیت ۵۰)

عبدل نے بھی ابراہیم نامہ میں نورس کے تعلق سے اسے جگت گرو لکھا ہے :

اول تھے خدا یوں کیا آشکار ہوا جگت گرو شاہ نورس نگار

ابراہیم عادل شاہ ثانی ہندوستانی روایت کا والہ و شیدا تھا ۔ دکنی اس کی مادری زبان تھی لیکن فارسی بھی خوب سمجھ لیتا تھا[1] ۔ تاریخ ، موسیقی اور شاعری سے اسے گہری دل چسپی تھی اور علومِ مروجہ پر اسے قدرت حاصل تھی ۔ اپنی خاندانی روایت کے مطابق ذی علم ہستیوں اور اہلِ ہنر کا بے حد قدردان تھا ۔ اس سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا جہان کے اہلِ کمال بیجاپور میں جمع ہو گئے اور انھوں نے علم و ادب کے ایسے کارنامے چھوڑے جن کی خوشبو آج بھی ذہنِ انسان کو معطّر کر رہی ہے ۔ محمد قاسم فرشتہ ، رفیع الدین شیرازی ، مُلّا ظہوری ، ملک قُمی ، ابوطالب کلیم ، سنجر کاشی ، شیخ علم اللہ محدث ، شاہ صبغۃ اللہ اور دوسرے اہلِ علم و ادب مختلف مقامات سے آ کر اِسی بادشاہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے ۔ موسیقی و شاعری سے ابراہیم عادل شاہ ثانی کو اتنا گہرا لگاؤ تھا کہ وہ اپنی فرصت کا زیادہ وقت اِسی شوق کو پورا کرنے میں صرف کرتا ۔ ''کتابِ نورس'' اُس کے ذوقِ شاعری و موسیقی کا اظہار ہے ۔

''کتابِ نورس'' (۱۰۰۶ھ/۱۵۹۷ء) میں جگت گرو نے مخصوص راگ

---

[1] اسد بیگ جو ۱۶۰۳ء میں بیجاپور میں مغل سفیر تھا ، لکھتا ہے کہ ''فارسی خوب می فہمید ، امّا جواب نمی توانست گفت و بقدر شکستہ می گفت ۔'' وقائع اسد بیگ : قلمی ، مولانا آزاد لائبریری ، علی گڑھ ، بحوالہ مقدمہ ابراہیم نامہ : ص ۱۲ ، مطبوعہ شعبۂ لسانیات علی گڑھ ۱۹۶۹ء ۔

راگنیوں کے مطابق الگ الگ گیت ترتیب دیے ہیں ۔ اس میں سترہ راگوں کے تحت وہ گیت اور سترہ دوہرے لکھے گئے ہیں ۔ ہر گیت سے پہلے راگ کا نام دیا گیا ہے ؛ جیسے در مقامِ رام کری نورس ، درمقامِ بھیرو نورس ، در مقامِ مارو نورس ، در مقامِ اساوری نورس ، در مقامِ دھناسری نورس ، در مقامِ ملار نورس ، در مقامِ کلیان نورس ، در مقامِ ٹوڈی نورس ، در مقامِ کنڑا نورس ، در مقامِ بھوپالی نورس وغیرہ ۔ راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے لکھنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو ہمیں گجرات کے شیخ باجن ، گام دھنی اور محمود دریائی کے ہاں ملتا ہے اور جس کی پیروی بیجاپور کے جانم بھی کرتے ہیں ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ گجرات کے شعرا اور دکن کے جانم کے ہاں ان گیتوں کا موضوع تصوّف و اخلاق ہے اور ابراہیم کے ہاں عشقیہ رنگ غالب ہے ۔ یہ عشق مجازی اور جسمانی ہے جس کا اظہار ان گیتوں میں خوب صورتی کے ساتھ کیا گیا ہے ۔ جب گانے والے ان گیتوں کو سُر تال میں گاتے ہوں گے تو شاعری کے جوہر موسیقی کے طلسم کو دوبالا کر دیتے ہوں گے ۔ گیتوں میں خیال کا حسن زبان کی دشواری پر حاوی آتے ہی دل کو مٹھی میں لے لیتا ہے ۔ کتابِ نورس گیتوں کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ان گیتوں میں حسن و جمال کی رعنائیوں ، تخیّل کی سحرانگیز رنگینیوں ، عشق کی دبی دبی آگ ، پُر اثر تشبیہات اور ہجر و وصال کی رنگا رنگ کیفیات کا خوب صورت اظہار ملتا ہے ۔ جہاں ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس نے ہمیشہ کامرانی کے قدم چومے ہیں اور زندگی کے ساغر سے دل بھر کر شراب پی ہے ۔ مست آنکھوں والی محبوبہ ، بالوں کا جُوڑا کسے ، ہونٹ کا بوسہ لیتی ، مستانہ چال سے شراب کے دور چلاتی ابراہیم کو دیکھ کر اپنے جامے میں پھولی نہیں سماتی ۔ محبوبہ کا جسم چاندی ، ہونٹ سیب ، جسم صندل ، آنکھ شراب کی بوتل ، کان سونے کے ساغر ، زلف کی لٹ ناگ کا پھن ، سخن موتی اور چہرہ چاند ہے ، اور شاعر چکور کی طرح اس کی محبت میں گرفتار ہے ۔ کپڑوں کے رنگ بھی گیتوں میں رنگ گھول رہے ہیں ۔ ''درمقام بھیرو نورس'' کا یہ گیت دیکھیے :

پیارے چاندا آکھوں کتنو دین دُوں دُکھی
سن چاچھ سُو نس بھئی ہم تم کہ ہیں اب سکھی

پھر

چھپا لو دیپک کون ترا سُوں دیکھ کر آوے گا
گھر گھر چھپ رہ جاسوس سب سدہ پہنچاوے گا

بوہ بہائی لو   دیکھو جا ٹاک دھاوے گا
ابراہیم گنسو جاگ ایسا ہو کہاں پاوے گا
سندھیاں   کر سنگار لوب کنٹھ لاوے گا
رات تھوڑی سندن جھوٹ تنا اٹھ جاوے گا

[اے پیارے چاند! تجھ سے بتاؤں کہ دن میں ہم دونوں دکھی رہتے ہیں اس لیے اب جب کہ دل پسند رات آ گئی تو ہمیں خوش ہونا چاہیے ۔ چراغ کو بجھا دوں ورنہ ڈر ہے کہ کہیں سورج نکل نہ آئے اور یہ گھر کا جاسوس شبِ وصال کی تمام کیفیتوں کو رقیب سورج تک نہ پہنچا دے ۔ پو پھٹنے آئی ۔ دیکھ ایسا نہ ہو وہ چلا جائے ۔ اے ابراہیم! یہ وقت سونے کا نہیں ۔ ایسا دوست پھر نہ ملے گا ۔ شام کو پوری طرح آراستہ کر لینا چاہیے تاکہ دوست تیری طرف متوجہ ہو سکے ۔ رات تھوڑی باقی ہے ۔ عشق کی آگ تیز ہے ۔ افسوس کہ دوست بہت جلد رخصت ہو جائے گا'۔[1]]

"کتابِ نورس" کے سب گیت جگت گرو کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کی پسندیدہ چیزیں ، اس کے عقائد ، خواہشات اور خیالات ان گیتوں سے ظاہر ہوتے ہیں ۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے ! ایک طنبورا اور دوسری خوب صورت عورت" ۔ اپنے طنبورے کا ، جسے وہ موتی خاں کے نام سے پکارتا ہے ، اُس نے دو تین جگہ بڑی محبت سے ذکر کیا ہے اور خوب صورت عورت کے جسم کی خوش بو اور وصال کی رعنائیوں سے اپنے گیتوں میں گرمی پیدا کی ہے ۔ "نورس" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم کا شیدائی ہے ۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ "اے مُردہ دل بیوقوف! سن ، بغیر علم کے زندہ رہنا کتنا عجیب ہے ۔" ایک اور جگہ کہتا ہے کہ "اے ابراہیم! جس کو علم درکار ہو اُسے یک سُو ہو کر موسیقی کے استاد (سرستی) کی خدمت کرنا چاہیے ۔" گیتوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ گانے بجانے میں اسے اتنا انہماک تھا کہ دولت سے بھی اس کا دل بھر گیا تھا ۔ "ابراہیم گان بجاتا ہے اور اس کا دل لچھمی سے بیزار ہو گیا ہے" ۔ "سرستی دیوی ابراہیم سے خوش ہو گئی ۔

اس وجہ سے اس کی آواز روز بروز دلکش ہوتی گئی" ۔ "ابراہیم جو موسیقی میں بڑا کامل ہے ، گا رہا ہے" ۔ ایک جگہ اس نے اپنا حُلیہ بھی بیان کیا ہے جس سے اس کے مزاج ، درویشانہ حالت اور شاہانہ وقار و علم دوستی کا پتا چلتا ہے ۔ لکھتا ہے کہ "ایک ہاتھ میں ساز ہے ، دوسرے ہاتھ میں کتاب جس کو دیکھتا ہے اور نورس کے گیت گاتا جاتا ہے ، اس کا لباس زعفرانی ہے ، دانت کالے اور ناخن پر مہندی لگی ہے ۔ بڑا ہنرمند اور محبت کرنے والا ہے ، اس کے گلے میں بلور کی مالا پڑی ہے ۔ اس کا عزیز شہر بدیاپور (بیجاپور) اور محبوب سواری ہاتھی ہے ۔ ابراہیم کے باپ علم کے دیوتا گنپتی اور ماں پاک سرستی ہیں ۔"

کتاب نورس ایک طرف گانے والوں کے لیے موسیقی کے بول مہیا کرتی ہے اور دوسری طرف اس کے خالق کے مزاج ، پسند و ناپسند اور ذہنی کیفیت پر بھی روشنی ڈالتی ہے ۔ یہ کوئی مسلسل و مربوط نظم نہیں ہے بلکہ متفرق گیتوں کا مجموعہ ہے ۔ ان گیتوں پر ہندو دیومالا کا اثر گہرا ہے ۔ وہ سرستی کو ماں کہتا ہے اور اس سے زبردست عقیدت کا اظہار کرتا ہے ۔ گنیش ، شِو ، پاربتی ، ہنومنت ، رام ، درگا ، اندر کا ذکر محبت و عقیدت کے ساتھ بار بار کرتا ہے ۔ لیکن اسی کے ساتھ وہ آنحضرتؐ اور مرشد خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا ذکر بھی بڑی عقیدت کے ساتھ کرتا ہے ۔ کئی گیتوں میں بڑی صاحبہ (خدیجہ سلطان) کا ذکر بھی دعائیہ کلمات کے ساتھ کیا ہے اور اس عالی ہمت خاتون کی موجودگی پر اظہارِ خوشی کیا ہے ۔ ایک گیت میں خصوصیت کے ساتھ اپنی بیوی چاند سلطان کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے کہ "ایسی خوب صورت عورتیں کہاں ہوتی ہیں جو اتنی ہوشیار ، ساری خوبیوں کا مجسمہ ، شیریں سخن ، عقل مند ، پاکیزہ خیال اور حلیم و بُردبار ہوں" ۔ ان گیتوں میں اپنے محبوب ہاتھی آتش خاں کا ذکر بھی کرتا ہے ۔ کئی گیتوں میں اس نے مختلف راگ راگنیوں کی دیویوں کی تصویریں بھی کھینچی ہیں جن میں کرناٹی ، رام کری ، اساوری ، کیداری ، کلیانی ، بھیرو راگ کی تصویریں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

یہ بات دلچسپ ہے کہ ابراہیم ہر راگ راگنی کے ساتھ "نورس" کا لفظ استعمال کرتا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لفظِ نورس اُسے بہت عزیز تھا اور اسی لیے اس نے اپنے محل ، اپنے سکّے ، اپنے ہاتھی ، اپنے شہر ، اپنی کتاب ، اپنی پسندیدہ شراب اور جھنڈے وغیرہ کے نام کے ساتھ نورس کا لفظ لگا دیا تھا ۔ لیکن لفظِ نورس کی پسندیدگی اور کثرتِ استعمال کی اصل وجہ یہ تھی کہ اس

---

[1] کتابِ نورس ؛ مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد ، ص ۱۱۹ - ۱۲۰ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۵۵ء (ترجمے کے ٹکڑے اور حوالے اسی کتاب سے دیے گئے ہیں) ۔

نے علمِ موسیقی میں کمال حاصل کر کے راگنیوں میں جو تبدیلیاں کی تھیں ، اور جو گائکی کے مروجہ طریقوں سے مختلف تھیں ، اُن کو وہ پورے معاشرے میں پھیلا کر مقبول بنانا چاہتا تھا ۔ اسی لیے ایک طرف اس نے ہر راگ کے ساتھ نورس کا لفظ لگا کر اسے پرانے راگ سے الگ کر دیا اور دوسری طرف محل ، شہر ، جھنڈا ، سکّہ ، ہاتھی ، کتاب وغیرہ کا نام نورس پر رکھ کر اسے اتنا عام کیا کہ سارے ملک کے ذہن میں نفسیاتی طور پر بادشاہ کی اختراعاتِ موسیقی کی دھاک بیٹھ گئی ۔ در اصل ابراہیم عادل شاہ ثانی کے نقطۂ نظر سے "نورس" موسیقی کا ایک الگ دبستان تھا جس کا بانی وہ خود تھا ۔ اس لیے گیتوں میں بھی نورس کا ذکر اس طرح کرتا ہے کہ اس کی اختراعاتِ موسیقی واضح ہو سکیں ۔ ایک گیت میں لکھتا ہے کہ "نورس کی نزاکت کی ابتدا کر رہا ہوں ۔ کان لگا کر سنو اور دل میں اس کو جگہ دو ۔ اس کی تال چلک سُم اور سُر مدھم ہے ۔ اس کی تاثیر عجیب و غریب ہے" ۔ ایک اور گیت میں کہتا ہے "اے دنیا کے بادشاہ ابراہیم ! نورس کے راگ راگنی کی آواز پر اِندر کے اکھاڑے کی پریاں فریفتہ ہیں" ۔ ایک گیت میں کہتا ہے کہ "چھوٹے دولہا دُلہن ایک ڈالی کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں ۔ جنگل میں کھڑی نورس کے گیت گاتی ہے" ۔ غرض کہ ہر چیز کا نام نورس رکھنے کا تعلق بنیادی طور پر اس کی اختراعاتِ موسیقی سے تھا اور اسی تعلق سے وہ عرفِ عام میں جگت گُرو کہلاتا تھا ۔ کم از کم تیس سال کی عمر تک اس کی زندگی کی دلچسپیوں کا واحد مرکز موسیقی تھی ۔ اس نے ان اختراعاتِ موسیقی سے دوسروں کو روشناس کرانے کے لیے حکم دیا کہ ان گیتوں کا ترجمہ فارسی میں بھی کیا جائے تاکہ "اہلِ عراق و خراسان را از ذوقِ ایں معانی محروم نخواست" ۔ مشہورِ زمانہ "سہ نثر ظہوری" کی پہلی نثر "کتابِ نورس" ہی کا مقدمہ ہے ۔

"کتابِ نورَس" کے گیتوں کی زبان مشکل ہے اور آج اس سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں ہے ۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ موسیقی کی فکر اور زبان پر سنسکرتی تہذیب کی گہری چھاپ ہے اسی لیے زبان و بیان ، تلمیحات اور اشارات ہندو دیومالا کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب و ہیئت پر شروع ہی سے یہ ہندوی رنگ گہرا رہا ہے ۔ میرانجی اور جانم کے ہاں ہم اسے دیکھ چکے ہیں ۔ گجرات کے باجن اور گام دھنی کے کلام میں بھی ہم اس کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے ہاں ، موضوع کی مناسبت سے ، یہ روایت نہ صرف گہری ہو جاتی ہے بلکہ نورس گیتوں کی زبان بیجاپور

ہیں گجری روایت کا ، اس کی ہیئت ، اصناف اور زبان و بیان کا ، نقطۂ عروج بن جاتی ہے ۔ زبان کا یہ رنگ روپ اور اس کا اس طور پر استعمال ابراہیم کے بعد کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا ۔ گجری اردو میں ایک ایسا ہی نقطۂ عروج گام دھنی کے ہاں پہنچا تھا اور اُس کے بعد خوب محمد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا تھا ۔ یہی عمل ابراہیم کے بعد بیجاپور میں ہوا اور آنے والوں کی زبان پر فارسی اسلوب ، لغت اور رمزیات کا رنگ چڑھتا چلا گیا ۔ لیکن فارسی الفاظ کی تعداد بڑھ جانے اور اصناف و بحور کو اپنانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب پر "گجریت" کا اثر آخر تک باقی رہتا ہے ۔ اور چونکہ یہ آج اردو کی متروک روایت ہے اس لیے بیجاپور کے صنعتی ، مقیمی ، نصرتی ، شاہی اور ہاشمی کی زبان گولکنڈا کے محمود ، فیروز ، خیالی ، وجہی ، محمد قلی قطب شاہ اور غواصی کے مقابلے میں مشکل اور عسیر الفہم نظر آتی ہے ۔

جگت گُرو نے نورس کے علاوہ بھی بہت سے گیت لکھے جو اب نایاب ہیں ۔ پروفیسر مسعود حسین خاں[1] نے ابراہیم نامہ کے اس شعر سے :

کنھیں مل جو قوال ڈھاڑی سو آئے
نورس ، بدھ پرکاس گاویں او گھائے

یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "بدھ پرکاس" ابراہیم عادل شاہ کی ایک اور تصنیف تھی ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کی علم پروری نے جہاں فارسی زبان و ادب کو آگے بڑھایا وہاں دکنی نے بھی خوب ترقی کی ۔ اسی زمانے میں عبدل نے "ابراہیم نامہ" کے نام سے ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ء[2] میں ایک طویل مثنوی لکھی جس میں ابراہیم کی ذات و صفات کو موضوعِ سخن بنایا ۔ "ابراہیم نامہ" فارسی مثنوی کی ہیئت اور فارسی بحر (فعولن فعولن فعولن فعول) میں لکھی گئی ہے اور یہاں واضح طور پر ہندوی و فارسی اسلوب و آہنگ میں کشمکش کا احساس ہوتا ہے ۔ شاعر کا تخلص عبدل تھا جو مثنوی میں کئی جگہ آتا ہے لیکن اس کا پورا نام اور حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں ۔ "ابراہیم نامہ" کے اس شعر سے :

تو عبدل کتی صفت کر شہ بیان   رہی ہے سو بھر کر زمین آسمان

---

[1] مقدمہ ' ابراہیم نامہ ' : ص ۲۳ ۔

[2] بجن پھول گُوندہ دیں براہیم نام   کیا سمس ہر برس بارہ تمام
(۱۰۱۲ھ) ابراہیم نامہ : شعر ۲۷۲ ۔

پروفیسر زور[1] نے یہ قیاس کیا ہے کہ شاید اس کا نام عبدالگنی (عبدالغنی) ہو۔ سخاوت مرزا[2] کا خیال ہے کہ یہ عبدالگیتی ہے یعنی دنیا کا بندہ۔ پروفیسر مسعود حسین خاں[3] کا خیال ہے کہ "عبدالگیتی" میں "عبدل" اور "گیتی" (یعنی کتنی) کو ملا کر لکھ دیا ہے۔ یہاں اس نے نام نہیں، صرف تخلص ظاہر کیا ہے۔ اور قرائن سے اس کا نام عبداللہ لکھا ہے۔ بہرحال اس کا نام عبدالغنی، عبدالگیتی یا عبداللہ ہو، اتنا وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا تخلص عبدل تھا اور وہ جگت گرو کے دربار سے وابستہ تھا اور یہ مثنوی اس نے بادشاہ کی فرمائش پر ہی لکھی تھی۔ بادشاہ شعر و ادب کو خاص اہمیت دیتا تھا اور سمجھتا تھا کہ نام و نشان کے لیے دنیا میں شاعری سے بڑھ کر کوئی اور چیز نہیں ہے۔ دربار میں فارسی کے فضلا و شعرا کو دیکھ کر عبدل کو یہ بھی احساس تھا کہ وہ فارسی میں اپنے کمالات کے جوہر ان کے مقابلے پر نہ دکھا سکے گا؛ لیکن جب بادشاہ نے کہا کہ جو تمھارے اپنے ملک کی زبان ہے اسی میں شعر کہو، عشق کے اسرار ہر زبان میں ہوتے ہیں اور شاعری کے حسن و کمال کو دیکھنے والے اسے دیکھ لیتے ہیں، تو اس کی ہمت بندھی۔ عبدل نے لکھا ہے کہ:

اُنِی شاہ استاد کر سو نظر
بلایا جو عبدل کوں سر ہاتھ دھر
نوی بات مضمون کر ایک کتاب
نہ کو فکر گُندھیا ہے تس کا جواب
نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان
اگر کچھ رہے تو یہن شعر جان
زبان ہندوی مجہ سوں ہوں دہلوی
نہ جانوں عرب ہور عجم مثنوی
کہیا شاہ استاد عبدل سو یوں
توں ہر ایک زبان شعر کر بات کہوں
شعر لیں سب ملک میں ایک دھات
عشق ایک پرگٹ چھپن روپ بات
زبان روپ پرگٹ جو جس ملک کر
اسی بھن سوں شاعری بول دھر
سو توں شعر ہر ایک زبان بول یوں
بھرے جوت معنی رتن تول توں
کہ کرتا فکر شعر میدان آؤ
دہٹ کر سو ادراک گوڑا دوڑاؤ
اگر تک امولک رتن جوت ہوئے
نہ بن جوہری تس پچھانے نہ کوئے

---

[1] ۱۔ تذکرہ مخطوطات ادارۂ ادبیات اردو؛ مرتّبہ محی الدین زور، جلد اول، ص ۲۹۶، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

[2] ۲۔ تاریخ ادب اردو؛ مرتّبہ عبدالقیوم، جلد اول، مطبوعہ کراچی، ص ۳۷۸۔

[3] ۳۔ ابراہیم نامہ؛ مرتّبہ مسعود حسین خاں، ص ۷۔۸، مطبوعہ شعبۂ لسانیات، علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

ہریا کانچ ہور باج یک تول ہے
و لیکن اوجھن ہار تھے مول ہے

عبدل کے اس مصرع "زبان ہندوی مجہ سوں ہوں دہلوی" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق دہلی سے تھا۔ ممکن ہے اس کا خاندان کسی وقت میں دہلی سے دکن آ کر آباد ہو گیا ہو اور عبدل نے اس مصرع میں اپنی اسی نسبت کی طرف اشارہ کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود جگت گرو کی علم پروری کی شہرت سن کر بیجاپور آیا ہو۔ جیسا کہ ہم اس دور میں دیکھتے ہیں کہ دور دراز مقامات سے اہلِ علم بیجاپور کی طرف کھنچے چلے آ رہے ہیں اور اہلِ علم کے اس اجتماع کے سبب بیجاپور کا دوسرا نام "بدیاپور نگر" پڑ گیا ہے۔ عبدل نے ان سب باتوں کی طرف خود مثنوی میں اشارے کیے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے:

مثنوں اب صفت شہ رہن تخت ٹھاؤں
بدیاپور نگر ہے بھی اس کا جو ناؤں

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

اسے شہر دربان سب ہوس کا
رہے لوگ سکھ سوں چھپن دیس کا
چکنو ملک عالم میں دکھیا پھرائے
بدیا پور نگر میں رہو سکھ سوں آئے

اس مثنوی کو لکھتے وقت عبدل کے سامنے دو باتیں تھیں: ایک تو یہ کہ وہ کوئی "نوی بات" کہے اور ساتھ ساتھ ایسے کہے کہ اب تک کسی نے فکر کے ہار اس طرح نہ گوندھے ہوں۔ یہ بادشاہِ وقت کی فرمائش بھی تھی اور بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول میں قدم جمانے کے لیے بھی ضروری تھا کہ بادشاہ خوش ہو جائے اور دوسرے بھی اس کے قائل ہو جائیں۔ یہ موضوع خود بادشاہ کی ذات والا صفات ہو سکتی تھی جس کے ذریعے وہ براہِ راست بادشاہ کو خوش کر کے اس سے دادِ سخن لے سکتا تھا۔ اسی کے پیشِ نظر عبدل نے قصیدے کو مثنوی کی ہیئت سے ملا کر ایک "نوی بات" کہنے کا ارادہ کیا۔ "ابراہیم نامہ" اسی کوشش کا نتیجہ ہے جو ۱۳۰ء اشعار کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔

"ابراہیم نامہ" کو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق، مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے جس میں حمد، نعت، در مدحِ یاراں، در تعریفِ گرو دراز کے بعد بادشاہ کی زندگی کے حالات، معمولات، پسند و ناپسند اور دوسری صفات کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس میں دربار و مجلس، محل و باغ، ذوقِ شعر و موسیقی، میزبانی و تقریبات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور ہاتھی، گھوڑے، سلحدار، باغ، ہنگامِ بہار، شبِ جشن، مجلس وغیرہ کو بھی موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس مثنوی میں بادشاہ ایک جامع صفات شخصیت کے طور پر سامنے آتا

ہے جو ہر موضوع پر قدرت رکھتا ہے۔ بڑے بڑے شعرا اس کے آگے زانوے تلمذ تہ کرتے ہیں اور بڑے بڑے گویے اس کے سامنے کان پکڑتے ہیں۔ اس مثنوی کو لکھتے وقت ایک طرف تو عبدل نے حقیقت پسندی کو ملحوظ رکھا ہے تاکہ بادشاہِ وقت کی زندگی کے حالات اور اس کے معمولات کے ذکر میں کوئی ایسی غلطی نہ ہونے پائے جو بادشاہ کو ناگوار گزرے اور وہ کہے کہ یہ بات، یہ چیز، یہ مقام ایسے تو نہیں ہیں، اور ساتھ ساتھ ان سب چیزوں کے بیان میں شاعرانہ سطح اور حسن بھی برقرار رکھے۔ یہ دونوں سطحیں ''ابراہیم نامہ'' میں موجود ہیں اور اس عمل نے اس مثنوی کو قدیم ادب کی ایک قابلِ قدر تصنیف بنا دیا ہے۔

معاشرتی و تہذیبی نقطۂ نظر سے بھی اس مثنوی کی خاص اہمیت ہے۔ اس کے مطالعے سے اُس دور کی زندگی، طور طریقے، رسوم و رواج، ادب آداب، اندازِ نشست و برخاست، لباس و زیورات، عمارات و آرائش، مجلسی زندگی، تقریبات، تفریحات، رقص و موسیقی کا عام ذوق، بادشاہ و شرفا کے معمولات کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

''ابراہیم نامہ'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدل میں نہ صرف شعریت کا رچاؤ ہے بلکہ تخیّل سے ایوانِ شاعری سجانے کی بھی بڑی صلاحیت ہے۔ اُس نے اپنی تخلیقی قوتوں سے ایک خشک موضوع میں زندگی کا رنگ بھر دیا ہے۔ ساری مثنوی میں ہندوی تلمیحات اور دیومالا کا استعمال کیا گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ عربی ایرانی تلمیحات، صنمیات اور اشارات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ جزئیات نگاری اس مثنوی کی ایک اور اہم خصوصیت ہے۔ عبدل نے ہر چیز کو، ہر بات کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور واقعہ نگاری میں حقیقت پسندی کو شاعرانہ تخیّل کے ساتھ ملا کر ایسے دلکش انداز میں پیش کیا ہے کہ محل، باغ، مجلس، حسنِ نسوانی، شہر، آرائش، دربار، محفلِ رقص و سرود کی تصویریں آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہیں! مثلاً ایک جگہ دکھایا گیا ہے کہ محفل جمی ہے، بادشاہ تشریف فرما ہیں، آرائش اور سجاوٹ سے محل کا حسن دوبالا ہو رہا ہے کہ ناچنے گانے والیاں اپنے حسن و جمال کو بنائے سنوارے حاضر ہوتی ہیں:

کوئی باؤں درمیان یوں مانگ چیر
دیے جیوں کسوٹی میں سونے کی کیر
کہ یا تارِ زر جیوں سہاون دکھائے
پڑیا سیاہ ریشم کے درمیان آئے

کوئی باندھ جوڑا دیے یوں نمائے
سونے کے سرو پر بیٹھا مور آئے
کہ یا بیس کوبل جو شمشاد پر
پکڑ پھول گل لعل مکھ چونچ کر
کوئی گوندھ چوٹی لگی پیٹھ آئے
کندن کھاب رخیا جیوں درمیان سہائے
کہ یا کھاب سونے چڑھیا ناگ سیاہ
اچھل جائے پکڑیا سو بھن سیس ماہ
کوئی رکھ جڑت سیس پھول سیس بال
رہیا جیوں مشنگ راس پر آئے بال
کہ یا رات کی کوٹھری درمیان
رکھیا لائے دیوا سو سیس پھول جان
کوئی جڑت ٹیلا پیشانی میں لائے
کھڑا سورج جیوں صبح میدان آئے
کوئی مشک ٹیلا پیشانی میں دھر
پڑے چاند بیچ جیوں سیاہی نظر
کوئی نکھ ادھر پر سو لعل دھری
رکھے آرسی بیچ کنول پنکھڑی
کہ یا اڈکیلیا پھول جاسُون لیائے
رکھیا فرش کافور پر آن لیائے
کوئی آکھڑیاں رہ سو جوبنیاں
حسن حوض میں جیوں کنول دو لگیاں
کہ یا زیب سینا صدر عشق کا
رکھے پھول دو ڈھک مہر مشک کا

یہ رنگِ سخن، یہ شاعرانہ تخیّل، یہ تشبیہ اور استعارے، یہ تصویر کشی ساری مثنوی کے حسن و دلکشی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ''ابراہیم نامہ'' کا اندازِ بیان، ذخیرۂ الفاظ اُسی روایت کا حامل ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کے ساتھ مخصوص ہے لیکن اس کا آہنگ اور لہجہ اب ہندوی نہیں رہا۔ یہ مثنوی اس اعتبار سے بیجاپور کی ادبی روایت میں ایک نئے موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ''ابراہیم نامہ'' کے زبان و بیان، لہجہ و آہنگ، بحر اور ہیئت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ

اسلوب جو ''کتابِ نورس'' میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا تھا، اب اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہوگیا ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات اندر ہی اندر اپنا رنگ جما رہے ہیں۔ اسی وجہ سے جانم اور جگت گرو کے مقابلے میں اس کے مزاج میں ایک حد تک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ ابراہیم نامہ اس ردِ عمل کی تحریک کا پہلا ادبی روپ ہے جس میں فارسی روایت اسی طرح آہستہ آہستہ گھل مل رہی ہے، جیسے لال دوا کا ایک دانہ پانی میں گھلتا جاتا ہے اور اپنے رنگ سے پانی کے رنگ کو بدلتا جاتا ہے۔ گھلنے کے اس عمل کو خاص طور پر ان اشعار میں دیکھیے جہاں ہندوی اثرات اور الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں لیکن اس کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب کے اثرات ان اشعار کے مزاج میں اپنا رنگ گھول کر ایک نکھار پیدا کر رہے ہیں۔ سخن کی تعریف میں عبدل کہتا ہے:

بھن رنج ہے عقل کی سول کا — بھن باس ہے عقل کے پھول کا
بھن روپ لاحق کیا جگ رچن — بھن جوت پرگٹ ہو قدرت رتن
بھن لا رچیا سب یو عالم فنون — بھن روپ پرگٹ ہو کُن فیکون
بھن درمیان رہ ازل ہور ابد — رچیا تین ترلوک لا کر سبد
نکل گیان دریا تھی یک بھن بُند — اُٹھیا شوق ہو موج جیو دل سمُند

یہاں فارسی عربی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے جس نے شاعری میں ایک ایسا نیا پن پیدا کر دیا ہے جو عادل شاہی دور میں اب تک نظر نہیں آتا۔ یہاں لہجے میں اور آواز میں بھی ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس زمانے میں یہی ''جدیدیت'' تھی اور اسی جدیدیت کا اظہار عبدل کے ہاں ہو رہا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ بھی دکھائی دیتی ہے کہ اب عربی فارسی الفاظ دبے دبے، سہمے سہمے سے نظر نہیں آتے بلکہ وہ اُبھر کر اپنے وجود کی طرف متوجہ کر رہے ہیں اور احساس و خیال کے ترجمان بن گئے ہیں۔ یہ حیثیت انھیں پہلے حاصل نہیں تھی۔

عبدل شاعری کو، جانم کی طرح، صرف و محض مقصد کے لیے استعمال نہیں کر رہا ہے، بلکہ یہاں شاعرانہ سطح مقصد سے اوپر رہتی ہے۔ یہی شاعرانہ سطح ساری مثنوی پر حاوی ہے، خواہ عبدل مدحیہ اشعار لکھ رہا ہو، بادشاہ کے عدل کی تعریف کر رہا ہو یا شبِ حسن مجلس کو بیان کر رہا ہو۔ بادشاہ کی تعریف

میں لکھتا ہے:

نہ ایسا سنا کس سو دیکھا عیاں
بدیا لچھمیں جوڑ دیوے دو دان
اُتمیں پاس رہ شاہ دونوں تو آئے
نظر دیکھ جس پھر، سو رِدھ سِدھ پائے
سُرج جوت بارہ کلا لا گی
دوجیں چاند سولہ کلا جاگی
سُرج چاند دو مِل اٹھایس کلا
کلا روپ تن شاہ چوسٹھ کلا
اسی عدل تقوی چِڑی نا ڈرے
لجا گھوسلا باز آنکھ میں کرے
سکوڑی زمین سمند بھر تیل لیر
رکھیا آن درمیان سو باتی سُمیر

کہ یا شاہ کا دان دریا اپار
دِسے ہاتھ ہو کنول بیچ آشکار
رہے ہنس جیو سب جگت بھول کر
عجب ہو کنول تھی رتن نو سو چھر

[میں نے ایسے کسی بادشاہ کا نام بھی نہیں سنا تھا جو علم و دولت دونوں سائل کو دیتا ہو، مگر یہاں میں نے دیکھا کہ آپ کے قدموں میں دونوں ہر وقت حاضر رہتے ہیں اور جس کی طرف آپ نظر اٹھا کر دیکھ لیتے ہیں اسے فوق العادت طاقتوں سے مالامال کر دیتے ہیں۔ سورج میں روشنی بارہ کلا ہوتی ہے اور چاند میں سولہ۔ اس طرح ان دونوں کلاؤں کا مجموعہ اٹھائیس کلا ہوتا ہے، مگر بادشاہ میں چونسٹھ کلا ہیں۔ (کلا ذومعنی استعمال کیا ہے۔ روشنی کے حصے اور علم و ہنر)۔ اس کے عدل و تقویٰ کی وجہ سے چڑیا بھی اتنی نڈر ہوگئی ہے کہ اپنا گھونسلا باز کی آنکھ میں بناتی ہے۔ زمین نے سمندر کے پانی کو بطور تیل کے استعمال کیا ہے اور اس میں بجائے بتی سمیرو پہاڑ کو رکھا ہے۔ بادشاہ کی بخشش و عطا

مثل دریا کے ہے جس میں اس کا ہاتھ مثل کنول کے جلوہ آرا ہے اور تمام دنیا مثل ہنس کے خوشی کے مارے پھولی نہیں سماتی ۔ ایک حیرت انگیز بات یہ ہے کہ کنول میں سے ہیرے جواہرات جھڑ رہے ہیں[1]] ۔

شاعری کی یہ سطح ساری مثنوی میں برقرار رہتی ہے جو اس دور میں ایک نئی چیز ہے ۔ تہذیبی و لسانی سطح پر ابراہیم نامہ سے ایک نئے عملِ امتزاج کا آغاز ہوتا ہے ۔ اس مثنوی کی بحر اور اس کا آہنگ فارسی ہے ۔ اس میں مثنوی کی ہیئت اور قصیدے کے خد و خال ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں ۔ اس دور میں ابراہیم نامہ کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اُردو زبان و ادب کے ایک نئے سفر کا آغاز ہوتا ہے ۔

لسانی اعتبار سے واحد جمع بنانے کے لیے وہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے اور ضمائر ، اسم، صفت اور فعل کی وہی شکلیں ملتی ہیں جن کا ذکر ہم شروع میں کر چکے ہیں ۔ لیکن ''چ'' تاکیدی کا استعمال ، جو جانم کے ہاں ملتا ہے اور جو میراںجی کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور گُجری اردو میں بھی ملتا ہے ، عبدل کے ہاں بالکل نہیں ہے ۔ اسی طرح ''نکو'' (نہیں ۔ نہ) جو دکنی کا کلیدی لفظ سمجھا جاتا ہے ، عبدل کے ہاں ایک دفعہ بھی استعمال میں نہیں آیا ۔ ابراہیم نامہ میں برج بھاشا کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں اور فارسی ، عربی کے الفاظ بھی تدبھو شکل میں استعمال کیے گئے ہیں ۔

قدیم بیاضوں میں ایک ایسے شاعر کا کلام ملتا ہے جس کا تخلص شہباز ہے ۔ چونکہ حضرت گیسودراز بھی عاشقِ شہباز کہلاتے ہیں اس لیے بعض اہلِ تحقیق[2] کو گمان گزرا کہ یہ کلام بھی خواجہ بندہ نواز گیسودراز کا ہے ۔ مثلاً ''کتابِ نورس'' میں گیسودراز کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے :

مخدوم سید محمد حسینی گیسو دراز   عاشق   شہباز   سرفراز
گنھاری تبر سینی سید محمد آچھے سوتی

علی عادل شاہ ثانی شاہی نے ''مثمّن در مدح سید محمد حسینی خواجہ گیسودراز

۱۔ ہندوستانی : الہ آباد ، جنوری ۱۹۳۲ع ، ص ۱۰۱ و ۱۰۲ ، پروفیسر بھگوت دیال ورما ۔
۲۔ قدیم اردو کی ایک نایاب بیاض : از سخاوت مرزا ، مطبوعہ رسالہ ''اردو'' ، اکتوبر ۱۹۵۰ع ۔

بندہ نواز'' میں بھی انھیں ''عاشقِ شاہباز'' ہی کہا ہے ۔ شعر یہ ہے :

ترک قدم اس ہاٹ میں تول سب عمل زیبا کیا
تو ندا ہاتف نے مُج آیا کہ عاشق شاہباز

کیا اس بنا پر کہ شاہباز کا لفظ ان اشعار میں آیا ہے ، ہم اس کلام کو خواجہ بندہ نواز سے منسوب کر سکتے ہیں ؟ اکثر شعرا نے اپنے بزرگوں کے نام بار بار اپنے اشعار میں لیے ہیں ؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

راز نبوت تحت ہے سرتاج ولایت بخت ہے
ہر دو خلافت ضبط ہے برہان بن میران آبر

یا یہ مصرع : ''سُکھ کا سرور شاہ میراںجی الٹ کرن لیہ ماق''
یا اس شعر میں :

سلطان انبیا کل جگہ دادار شاہ علی تن سبو
سلطان سید احمد راجے ساروں کا تیں جیو

پہلا شعر امین الدین اعلیٰ کا ہے جو انھوں نے مدحِ برہان الدین جانم میں لکھا ہے ۔ دوسرا مصرع جانم کے ''سُکھ سہیلا'' کا ہے اور تیسرا شعر شاہ علی محمد جیو گام دھنی کا ہے جو شیخ احمد کبیر کی مدح میں لکھا گیا ہے ۔ قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام میں بار بار شاہ جاپلنذا کا ذکر کیا ہے ۔ شیخ باجن بار بار اپنے پیر و مرشد رحمت اللہ کا نام لاتے ہیں ۔ اگر اس طرح اشعار میں نام آ جانے کی وجہ سے وہ کلام ان بزرگوں سے منسوب کیا جانے لگے تو خاصی مشکل پڑے گی ۔ قدیم اُردو کے مطالعے میں اس قسم کی غلط فہمیوں کو دور کرنا ضروری ہے ۔ یہ کلام شہباز حسینی قادری بیجاپوری (م ۔ ۱۰۱۵ھ[1]/۱۶۰۶ع) کا ہے ، جو ہدایت اللہ حسینی کے پوتے تھے کہ جو بندہ نواز گیسو دراز کی اولاد میں سے تھے ۔ یہ وہ شاہ شہباز (م ۹۳۳ھ[2]/۱۵۲۷ع) بھی نہیں ہیں جو محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شاعر محمود کے مرشد تھے اور جو خود شاعر نہیں تھے ۔ محمود کئی جگہ اپنے مرشد شاہ شہباز کا نام اپنے کلام میں لایا ہے — اس غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے کہ یہ کلام بھی حضرت گیسو دراز کا ہے ، شہباز حسینی قادری کا ذکر یہاں کیا گیا ہے ورنہ ان کا کلام اتنا کمیاب ہے کہ ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی ۔ موضوع ان کا بھی تصوّف ہے ۔ ان کے ہاں

۱۔ تذکرۂ اولیائے دکن : جلد اول ، ص ۳۳۵ ۔
۲۔ برکات الاولیا : ص ۶۳ ۔

بیجاپوری اسلوب کا رنگ ہلکا ہے اور فارسی اثرات ہندوی اثرات کے ساتھ ملے جلے ہیں ۔ اس غزل کے علاوہ جس کا مقطع یہ ہے :

شہباز دوجا نام تیں جب جیو اوپر لے آؤں میں
آرسے تے سر تا پاؤں لگ آپس چڑاؤں دوئے کر

یہ غزل کئی قدیم بیاضوں[1] میں ہمیں ملی :

توں تو صحی ہے لشکری کر نفس گھوڑا سار توں
ہولے نرم نہ تجہ او چڑسے بس کھاپگا آزار توں
سنتیج گھوڑا زور ہے یہ خیال اس کا ہور ہے
تن لوٹنے کا چور ہے نہ چھوڑ اس بدلہار توں
گھوڑے کوں بہتر گھوڑ ہے اس کوں نہ حکمت جوڑ ہے
ہر دم ذکر سوں توڑ ہے غافل نہ ہو ہوشیار توں
کر دست کلا دل گیان کا لغام دے خوش دھیان کا
چارا کیہلا ایمان کا رکھ باند اپنے دار توں
دوہوں رکاباں نیک بد رکھنا قدم توں دیکھ حد
کٹھو ہو پڑیگا دیکھ تد توبہ کی چابک مار توں
تب تجہ گھوڑا آیکا تجہ لا مکاں لے جایگا
تب عشق جھگڑا پایگا تد مار لے تروار توں
خوگر شریعت نعل بند زیں ہے طریقت زیر بند
حق ہے حقیقت پیش بند کر معرفت اختیار توں
شہباز اچھ خد کھوئے کر ہر دو جہاں دل دھوئے کر
دل جہاں اللہ یک ہوئے کر تب پایگا دیدار توں

شہباز حسینی کی غزل میں موضوع کی مناسبت سے فارسی عربی الفاظ کا تناسب اتنا بڑھ گیا ہے کہ فارسی رنگِ سخن اس میں سے جھانکنے لگا ہے ۔ اس دور میں خواجہ محمد دیدار فانی (۹۳۷ھ—۱۰۱۶ھ[2]/۱۵۳۰ء—۱۶۰۷ء) اسی رنگ سخن کے نمائندہ شاعر ہیں ۔

---

[1] قلمی بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] اس شعر کے دوسرے مصرع سے تاریخِ وفات نکلتی ہے ۔ سروشے تاریخ این واقعہ : "بگو چشم روشن ز بوئے محمد" (۱۰۱۶ھ) ۔ گلدستۂ صلحائے سورت : تالیف شیخ بہادر عرف شیخو میاں ، مطبع شہابی بمبئی ، ص ۷۱ ۔

خواجہ محمد دیدار فانی ، شیراز کے رہنے والے تھے اور علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۷ء—۱۵۸۰ء) کے دورِ حکومت میں بیجاپور آئے اور تقربِ شاہی حاصل کر کے بادشاہِ وقت کی ناک کا بال بن گئے ۔ فانی فارسی کے جیّد عالم ، خوش گو شاعر اور علومِ متداولہ پر کامل دست گاہ رکھتے تھے ۔ علی عادل شاہ اول کے دورِ حکومت اور فانی کے سالِ وفات (۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ء) کے پیشِ نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیجاپور آنے کے وقت ان کی عمر بیس اکیس سال سے زیادہ نہ ہوگی ۔ بیجاپور آ کر بادشاہ کو اپنے استاد فتح اللہ شیرازی کا اتنا گرویدہ بنایا کہ علی عادل شاہ اول نے انہیں زرکثیر بھیج کر بیجاپور بلوایا اور فانی نے یہیں "کتبِ باقیہ را ہم بخدمتِ وے گزرانید[1] ۔" علی عادل شاہ اول کے انتقال کے چند سال بعد فتح اللہ شیرازی دربارِ اکبری میں چلے گئے اور فانی سلطنتِ نظام شاہ میں احمد نگر چلے گئے ۔ اور پھر آخری عمر میں سورت چلے آئے جہاں ۷۰ سال کی عمر میں وفات پائی[2] ۔ "دیوانِ فارسی ، شرحِ گلشنِ راز ، حاشیہ فصل الخطاب ، شرح خطبۃ البیان اور شرح نفحات الانس جامی"[3] کے علاوہ اور بہت سے چھوٹے چھوٹے رسالے بھی ان سے یادگار ہیں ۔

بنیادی طور پر وہ فارسی کے شاعر و عالم ہیں لیکن رواجِ زمانہ کے مطابق انھوں نے اردو میں بھی دادِ سخن دی ہے ۔ ان کی اردو غزلوں کا مجموعی مزاج بیجاپور کے مخصوص اسلوب سے اتنا ہی الگ ہے جتنا "لیلیٰ مجنوں" اور "یوسف زلیخا" والے احمد گجراتی کا اپنے گجری اسلوب کی وجہ سے گولکنڈا میں یا نظام شاہی والے حسن شوقی کا اسلوب گولکنڈا کی وجہ سے بیجاپور میں ۔ مزاج اور اسلوب کے اعتبار سے فانی اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو شروع ہی سے گولکنڈا میں پھل پھول رہی ہے اور جس کے ابتدائی نمائندے محمود ، فیروز ، ملا خیالی اور محمد قلی قطب شاہ ہیں ۔ اسی لیے آج جب ہم فانی کا مطالعہ جانم ، جگت گرو اور عبدل کے دور میں کرتے ہیں تو ان کے ہاں جدید اسلوب اپنے نقش و نگار ابھارتا دکھائی دیتا ہے اور ان کے کلام کی حیثیت ایک جزیرے کی سی معلوم ہوتی ہے ۔ فانی کے ہاں مصرعے کے مصرعے فارسی میں ملتے ہیں ۔ فارسی غزلوں کی ردیف کو ترجمہ کر کے اردو کا رنگ دیا گیا ہے جن سے فارسی

---

[1] تذکرۂ ید بیضا : آزاد بلگرامی ، عکسی ، مخزونہ جامعہ کراچی ۔
[2] محبوب الزمن : جلد دوم ، ص ۸۸۷ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ۔
[3] گلدستۂ صلحائے سورت : ص ۶۹ ۔

لہجہ و آہنگ چھکتا ہوتا سنائی دیتا ہے۔ مثلاً ایک غزل میں کباب، عذاب، عتاب، نقاب، خراب قافیے ہیں اور 'کیا ہے' ردیف ہے۔ اس میں تین اشعار کے پہلے مصرعے فارسی میں ہیں، اشارات و صنعیات بھی فارسی ہیں اور موضوعات بھی فارسی غزل کی جھلک دکھا رہے ہیں:

مے مست ہے درس کے اکنوں شراب کیا ہے
جس کا گزک جگر ہے تسکوں کباب کیا ہے
زاہد ز بیمِ دوزخ چنداں مرا مترسان
برہ کے دوکھ کے آنگے دوزخ عذاب کیا ہے
از غمزہ ہائے خونی خوں کرد جانِ من را
مجہ سے اتت اوپر اتنا عتاب کیا ہے
از راہِ وصلِ جانی جاں دہ اگر توانی
جن آپ کوں لوٹایا تسکوں خراب کیا ہے

یہی وہ رنگِ ریختہ ہے جو شمال میں اکبرِ اعظم کے دور سے مقبول ہو جاتا ہے اور سو سال بعد ولی دکنی کے ہاں ایک نیا معیارِ سخن بن کر عالم گیر ہو جاتا ہے۔

فانی نے غزل کی ہیئت کو باقاعدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ نو غزلوں میں سے، جو ہمیں ملی ہیں، آٹھ میں ردیف اور قافیہ دونوں ہیں۔ غزل کی زمین بھی مشکل ہے۔ ایک غزل میں کم، تعلم، دم قافیہ ہے اور "کرنا" ردیف ہے۔ دوسری غزل میں شجر، پھر، ضرر، بشر، پتھر قافیہ اور "آوے" ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں کھو، بو، ہو، جو، ڈھو، دو قافیہ ہے اور "نکو توں" ردیف ہے۔ ایک غزل کی زمین کھڑا کھڑا توں، پڑا پڑا توں، لڑا لڑا توں ہے۔ ایک غزل میں لپتا، سہتا، بہتا، چتا قافیہ اور اچھ ردیف ہے۔ بحریں فارسی اور رواں ہیں۔ تراکیب و بندش میں بھی فارسی اثرات نمایاں ہیں۔

فانی کی غزلوں میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے اور خدا کا خوف، تنگیٔ قبر، سیم و زر سے نفرت، احدیت، واحدیت، میں پن، 'تو پن'، ظاہر و باطن، ہوس و غفلت کو موضوعِ کلام بنایا گیا ہے۔ یہاں شراب، شرابِ معرفت ہے اور عشق، عشقِ حقیقی ہے۔ 'میں پن' اور 'تو پن' کا موضوع بار بار سامنے آتا ہے:

ارے اس پک پنے کے باغ میں آ   دوئی کا تخم ہرگز ہو نکو توں

سدا ہو نرش فانی تجھ اُپر ہے   خدا یک جان دیکھوں دو نکو توں

ایک مسلسل غزل اسی موضوع پر لکھی گئی ہے:

احدیت زمین وحدت اپنچ   واحدیت تمام تجھ گلزار
جیو میں میرے سو سنچ ہو میرا   دل میں میرے سو میں میرا دلدار
گر کہے کوئی جو کیا ہو ہے ان ہے   ہے یو ہے ان آیت غفار
میں پنا نہیں ہے نہی ایسا   تو پنا ہووے جس سبب اظہار
ہے اپنے سوں ہے لاک منجہ توبہ   توں اپنے سوں لاک استغفار
میں پنا ہور توں پنا فانی   ہے یو دولوں توں جان بے اعتبار

چند اشعار اور دیکھیے:

چلیا ہے سب وقت بے پنے کا ہنوز غافل ہوا ہے فانی
عبث کی کرتا ہے مغز خالی اسی سوں باتاں لڑا لڑا توں

کیوں مرغ دل ہوائے حقیقت میں اڑ سکے
جب حرص کا بندیا اچھے دھاگا جو پر منے

شریعت بستی کرتن اوپر توں
حقیقت تہاں ار ڈلتا رہتا اچھ

فانی نے اردو غزل کو اپنے ابتدائی دور ہی میں فارسی روایت سے قریب تر کر دیا اور غزل کو اس دور میں وہ رنگ روپ دیا کہ بیجاپوری اسلوب کے مقابلے میں یہ اس وقت اجنبی لیکن قدیم غزل کی روایت میں ایک ایسا نیا پن لیے ہوئے ہے کہ فانی کی حیثیت وہی ہو جاتی ہے جو محمود، فیروز، محمد قلی قطب شاہ، حسن شوقی اور دوسرے شعرا کی اردو غزل کی ابتدائی روایت کے تعین کرنے میں ہے۔

اس دور میں اور بہت سے شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن ان کے کلام میں کوئی ایسی خصوصیت نظر نہیں آتی کہ تذکرہ نویسی کے اصول کے مطابق انھیں بھی تاریخِ ادب میں جگہ دی جائے۔ عاشق کی "چار پیر و چہاردہ خانوادہ" اور **شاہ ابوالحسن قادری** کی مثنوی "سکھ انجن" میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو اس دور میں موضوع یا اسلوب کے اعتبار سے انھیں ممتاز کرتی ہو۔ سرِدست ان تبرکات کو نظرانداز کرتے ہوئے ان شعرا کی طرف رجوع کرتے ہیں جنھوں

نے موضوع و اسلوب کے اعتبار سے ، شاعری اور زبان کی سطح پر ، قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی وفات ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع کا واقعہ ہے ۔ اسی سال شہنشاہِ ہند نورالدین جہانگیر بھی وفات پا جاتا ہے ۔ سلطان محمد عادل شاہ اور شاہجہان کی حکومت کا آغاز بھی کم و بیش ایک ہی سال میں ہوتا ہے ۔ گیارھویں صدی ہجری کے سینتیس سال گزر چکے ہیں اور اس عرصے میں ہندوی روایت اور کمزور ہو کر فارسی روایت کے لیے تیزی سے جگہ خالی کر رہی ہے ۔

☆ ☆ ☆

تیسرا باب

ہندوی اور فارسی روایت کی کشمکش

(۱۶۲۷ع—۱۶۳۰ع)

علم و ادب کی روایت کا وہ پودا ، جو جگت گرو کے طویل دورِ حکومت میں پروان چڑھا تھا ، سلطان محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ—۱۰۶۷ھ/۱۶۲۷ع—۱۶۵۶ع) کے زمانۂ بادشاہت میں ایسا پھلا پھولا کہ اس کی خوشبو آج بھی ہمارے دل و دماغ کو معطّر کر رہی ہے ۔ دکن میں بیجاپور اور گولکنڈا کی سلطنتیں ایسی تھیں جہاں حالات پُر امن تھے ؛ اسی لیے احمد نگر ، برار و بیدر سے بھی رفتہ رفتہ اہلِ علم و ادب یہاں چلے آئے اور یہ دونوں سلطنتیں اہلِ کمال کا مرکز بن گئیں ۔ سلطان محمد عادل شاہ کا تیس سالہ دورِ حکومت اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ اس زمانے میں ایک طرف ہمیں میرزا مقیم ، مقیمی ، صنعتی ، رستمی ، حسن شوقی ، ملک خشنود ، شاہ داول ، خوش دہاں اور امین الدین اعلیٰ کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں اور دوسری طرف فارسی کے اہلِ کمال ایسی تصانیف پیش کر رہے ہیں جو آج بھی اس دور کے مطالعے کے لیے بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ ظہور ابن ظہوری کا "محمد نامہ" ، رفیع الدین شیرازی کی "احوالِ سلاطینِ بیجا پور" اور ازوی استر آبادی کی "فتوحاتِ عادل شاہی" اسی دور کے انمول موتی ہیں ۔

اس دور کا اہم اور بنیادی رجحان یہ ہے کہ فارسی اثرات بیجاپور کے ہندوی اسلوب پر تیزی سے غالب آ رہے ہیں اور ہندوی اصناف و اوزان کی جگہ فارسی اصناف و بحور ، رمزیات و تراکیب اور اسالیبِ بیان لے رہے ہیں ۔ بیجاپوری اسلوب کا "کھڑا پن" انھی اثرات کے ساتھ نرم پڑ جاتا ہے اور اس میں ایک خوش گوار تبدیلی اور نکھار پیدا ہو جاتا ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شعرا اب فارسی الفاظ و اسالیب کے استعمال پر اظہارِ افتخار کر رہے ہیں ۔ "قصۂ بے نظیر"

والے صنعتی کا یہ شعر اسی رجحان کی ترجمانی کرتا ہے :

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول   اَدک بولنے نے رکھیا ہوں اسول

جگت گرو اور محمد قلی قطب شاہ کے زمانۂ حکومت کی طرح اس دور میں بھی بیجاپور اور گولکنڈا کے تعلقات خوش گوار اور دوستانہ رہے جس کے نتیجے میں پرورشِ علم و ادب کے لیے سازگار فضا قائم رہی ۔ گولکنڈا شروع ہی سے فارسی رجحانات کا علم بردار تھا ۔ وہاں کی ہوائیں جب بیجاپور پہنچیں تو انھوں نے یہاں کی فضا کا رنگ بھی بدل دیا ۔ یہ اثرات دو طرح سے آئے ۔ ایک تو اس وقت جب عبداللہ قطب شاہ کی بہن سلطان محمد عادل شاہ کی ملکہ بن کر بیجاپور پہنچی اور اپنے ساتھ گولکنڈا کا رچا ہوا وہ مذاقِ سخن بھی لے کر آئی جس میں اس کی تربیت ہوئی تھی ۔ ملکہ خدیجہ سلطان جس ماحول میں پلی بڑھی تھی اس میں فارسی اثرات کی شیرینی نے رس گھولا تھا ۔ بیجاپور آ کر اپنی خاندانی روایت کے مطابق اُس نے شعرا کی سرپرستی کو جاری رکھا ۔ جہیز میں ساتھ آیا ہوا غلام ملک خشنود اسی زمانے میں چمکا ۔ اس نے امیر خسرو کی "ہشت بہشت" کا منظوم ترجمہ "جنت سنگار" کے نام سے کیا ۔ رستمی نے ملکہ کی فرمائش پر خاور نامۂ فارسی کا اُردو ترجمہ کیا جس کی رگ و پے میں فارسی طرزِ احساس و ادا جاری و ساری تھا ۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ مثنوی آج بھی اردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے ۔ گولکنڈا کے ادبی اثر کی دوسری لہر اس وقت آئی جب ملک خشنود اہم سفارتی خدمات پر گولکنڈا بھیجا گیا اور عبداللہ قطب شاہ نے واپسی پر اپنے ملک الشعرا غواصی کو سفارت پر خشنود کے ہمراہ روانہ کیا ۔ غواصی اپنی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کے ذریعے یہاں پہلے سے متعارف تھا ۔ غواصی کے آنے کے بعد شعر و شاعری کی محفلیں جمیں اور غواصی کا رنگِ سخن بیجاپور میں مقبول ہوا ۔

اس دور میں مثنوی اہم صنفِ سخن کے طور پر بیجاپور میں اُبھرتی ہے اور شاعرانہ اظہار کا اہم ترین ذریعہ بن جاتی ہے ۔ بیجاپور کی کم و بیش سب مثنویاں غواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) اور غواصی کے بہ حیثیتِ سفیر بیجاپور آنے (۱۰۳۵ھ/۱۶۳۵ء) کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں ۔ ساتھ ساتھ غزل بھی آہستہ آہستہ اپنا رنگ جمانے لگتی ہے اور حسن شوقی کے آنے کے بعد ، غزل گوئی کے اعتبار سے بھی ، یہ دور اہم ہو جاتا ہے ۔ مرثیے کے خد و خال بھی اسی دور میں ابھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ نثر اس دور میں مذہبی خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے اور خوش دہان و امین الدین اعلیٰ کے ہاں میرانجی

و جانم کی روایت فارسی اسالیب و لغات کے زیرِ اثر اپنا رنگ بدلتی نظر آتی ہے ۔ یہ دور فارسی اثرات کے پھیلنے اور مقبول ہونے کا دور ہے جس میں فارسی زبان سے اُردو ترجمے ایک نیا رنگ بھرتے ہیں ۔ ادیب اور شعرا عام طور پر دونوں زبانوں سے واقف ہیں ۔ اس دور کا مشہور فارسی شاعر میرزا مقیم بھی سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ ہے ۔

پروفیسر زور[1] اور نصیر الدین ہاشمی[2] کا خیال ہے کہ میرزا محمد مقیم وہی شخص ہے جس نے "چندر بدن و مہیار" اپنی مثنوی لکھی اور مقیمی بطور تخلص استعمال کیا ۔ مرتبِ "چندر بدن و مہیار"[3] کا بھی یہی خیال ہے کہ "مرزا محمد مقیم سلمی مقیمی مشہدی" ایک ہی شخص ہے جس نے ایک طرف فارسی دیوانِ خمسہ و فارسی قصائد یادگار چھوڑے اور دوسری طرف "چندر بدن و مہیار" لکھ کر دکنی ادب میں ایک ممتاز مقام حاصل کیا ۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ موصوف نے کتبِ تواریخ سے جتنے حوالے دیے ہیں ان میں کسی نے ایک جگہ بھی میرزا محمد مقیم کا تخلص مقیمی ظاہر نہیں کیا ہے ۔ "برہانِ مآثر" میں "میرزا محمد مقیم ابن میر محمد رضا رضوی مشہدی" لکھا ہے ۔ "بساتین السلاطین" میں جہاں "معنی طرازی و لفظ پردازی و خطّاطی" کی تعریف کی ہے وہاں اس کا نام میرزا محمد مقیم لکھا ہے ۔ "کتب خانۂ آصفیہ" کے "دیوانِ خمسہ" کے ترقیمہ میں یہ الفاظ ملتے ہیں : "مصنّفہ و کاتبہ مرزا محمد مقیم سلمی" ۔ "گلدستۂ بیجاپور" کے مصنّف نے بھی میرزا مقیم ہی لکھا ہے ۔ "حدیقۃ السلاطین" کے مصنّف مرزا نظام الدین احمد نے بھی "ملا" محمد مقیم ہی لکھا ہے ۔ فزونی نے بھی "فتوحاتِ عادل شاہی" میں مرزا مقیم لکھا ہے ۔ "احوالِ سلاطینِ بیجاپور" میں جہاں یہ لکھا ہے کہ وہ اُردو میں بھی شاعری کرتا تھا وہاں اس کا نام میرزا مقیم ہی ظاہر کیا گیا ہے ۔ غرض کہ کسی ایک جگہ بھی کسی مصنّف نے اسے مقیمی نہیں لکھا ۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ کیسے باور کیا جا سکتا ہے کہ مرزا محمد مقیم اور مقیمی ایک ہی شخص تھا ؟ اب تصویر کا دوسرا رخ دیکھنے کے لیے ان چند باتوں

---

[1] اُردو شہ پارے : ص ۳۷ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ، ۱۹۲۹ء ۔

[2] دکن میں اُردو : ص ۱۵۵ ، مطبوعہ اردو اکیڈمی سندھ کراچی ، ۱۹۶۰ء ۔

[3] چندر بدن و مہیار : مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ، ۱۹۵۶ء ، مجلسِ اشاعتِ دکنی مخطوطات (مقدمہ ، ص ۳ - ۲۳) ۔

پر اور غور کیجیے :

(۱) امین ، جس نے ''چندر بدن و مہیار'' کی پیروی میں اپنی مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' لکھی تو یوں اعتراف کیا کہ :

یکایک مرے دل پر آیا خیال
قصہ یک کہوں میں مقیمی مثال

(۲) اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے کہ مرزا مقیم نے فارسی میں اپنا تخلص سلمی اور مقیم باندھا اور اُردو میں مقیمی تو اُس صورت میں کیا نتیجہ اخذ کیا جائے گا جب ایک نایاب و نادر فارسی مثنوی[1] میں ، جو راقم الحروف کو ملی ہے ، وہ اپنا تخلص مقیمی ہی لاتا ہے ۔ وہ شعر یہ ہے :

مقیمی نہ بینی درین باغ کس
تماشا کند ہر یکے یک نفس

(۳) ایک قدیم بیاض[2] میں ایک ''فتح نامہ'' درج ہے جس کا نام ''فتح نامہ بکھیری'' ہے ۔ اُس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں ۔ ''مرتّب شد فتح نامہ بکھیری گفتار میرزا مقیم''۔

(۴) اسی بیاض[2] میں ''فتح نامہ بکھیری'' کے فوراً بعد ''چندر بدن و مہیار'' درج ہے جس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں —: ''مرتّب شد قصۂ مہیار و چندر بدن گفتار مقیمی'' ۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ایک ہی بیاض میں ، جو ایک ہی کاتب کے قلم سے لکھی گئی ہے ، میرزا مقیم اور مقیمی کے فرق کو باقی رکھا گیا ہے اور یہ دونوں کتابیں اُردو میں ہیں ، فارسی میں نہیں ۔

ان شواہد کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میرزا مقیم اور مقیمی دو الگ الگ شخص ہیں ۔ اول الذکر بیجاپور میں سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ تھا اور فارسی کا خوش گو شاعر تھا جس نے قلعۂ بکھیری کی فتح کے موقع پر ''فتح نامہ'' مرتّب کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا ۔ اور مقیمی ''چندر بدن و مہیار'' کا مصنّف ہے جس نے کم از کم ایک

---

[1] فارسی مثنوی مصنّفہ مقیمی ، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۔
[2] بیاض قلمی انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

فارسی مثنوی بھی لکھی ہے اور دونوں مثنویوں میں اپنا تخلص مقیمی ہی استعمال کیا ہے ۔ مقیمی کسی بادشاہ کا متوسل نہیں تھا ۔ ''چندر بدن و مہیار'' میں کسی بادشاہ کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا ۔ معلوم ہوتا ہے غواصی سے ملاقات کے بعد اور اسی کے تتبّع میں اس نے یہ مثنوی لکھی ۔ ذرا غور کیجیے کہ یہ اشعار زبانِ حال سے کیا کہہ رہے ہیں :

تتبّع غواصی کا باندیا ہوں میں　　سن مختصر لیا کے ساندیا ہوں میں
عنایت جو اس کی ہوئی مجھ اُپر　　ہو تب نظم قصّہ کیا سربسر

''عنایت'' کے لفظ میں بالمشافہ ملاقات کا اشارہ موجود ہے ۔ دُوسرا مصرع ''ہو تب نظم قصہ کیا سربسر'' اسی اشارے کو مکمل کرتا ہے جس میں غواصی کے ایما یا فرمائش پر ''چندر بدن و مہیار'' لکھنے کی طرف مزید اشارہ کیا گیا ہے ۔ مقیمی کے مطالعۂ کلام کو ذرا دیر کے لیے چھوڑ کر پہلے ہم میرزا مقیم کی طرف رجوع کرتے ہیں ۔

مرزا محمد مقیم ، جو دکن ہی میں ۱۰۱۰ھ—۱۰۱۵ھ/۱۶۰۱ع—۱۶۰۶ع کے درمیان پیدا ہوا اور جس نے ۱۰۷۵ھ—۱۰۸۰ھ/۱۶۶۵ع—۱۶۶۹ع کے درمیان وفات پائی[1] ، اپنے وقت کا عالم ، فارسی کا خوش گو شاعر ، صاحبِ دیوان اور فنِ خطّاطی کا بڑا ماہر تھا ۔ خود اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا اس کا 'دیوان' سرسالار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس میں قصائد ، غزلیات ، ترجیع بند ، رباعیات ، قطعات ، مثنوی ، ساقی نامہ شامل ہیں ۔ اُس نے سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں بھی کئی قصیدے لکھے ہیں ۔ بادشاہ صحت یاب ہوئے تو اُس نے قصیدہ پیش کیا ۔ بادشاہ کی شادی (۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع) ہوئی تو قطعۂ تاریخ کہا ۔ علی عادل شاہ ثانی کی پیدائش (۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع) پر بھی ایک قطعۂ تاریخ کہا ۔ گلدستۂ بیجاپور[2] سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مقیم ہندی (قدیم اُردو) میں بھی شعر کہتا تھا ۔ پروفیسر زور[3] نے بھی ''احوالِ سلاطینِ بیجاپور'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ دکنی (قدیم اُردو) میں بھی شاعری کرتا تھا ۔

---

[1] مقدمۂ چندر بدن و مہیار : مرتّبہ اکبرالدین صدیقی ، ص ۱۹ ۔
[2] ایضاً : ص ۱۳ ۔
[3] اُردو شہ پارے : از پروفیسر محی الدین قادری زور ، ص ۳۸ ، مطبوعہ حیدرآباد دکن ، ۱۹۲۹ع ۔

مرزا مقیم کی صرف ایک اردو مثنوی "فتح نامہ بکھیری"[1] ہم تک پہنچی ہے جس میں اس جنگ کا حال بیان کیا گیا ہے جو راجہ ابر بھدرا اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ۱۰۳۲ھ/۱۶۲۲ء میں لڑی گئی تھی۔ لیکن اس جنگ کا حال، جو تاریخوں میں درج ہے، اس سے بالکل مختلف ہے جو مثنوی میں بیان کیا گیا ہے۔ تاریخ میں لکھا ہے کہ جب ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں شاہ جہاں بادشاہ اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان "عہد نامہ" ہو گیا، حسبِ قرارداد سلطان محمد عادل شاہ نے بیس لاکھ روپیہ سالانہ خراج دینا قبول کر لیا اور دریائے کشنا کے اس جانب کا سارا ملک شاہ جہاں کو دے دیا تو اب سر سے وہ خطرہ بھی ٹل گیا جو دکن کی سلطنتوں کو شروع ہی سے مغلیہ سلطنت سے رہا تھا۔ جب اس دغدغے سے بادشاہ کو نجات مل گئی تو اس نے ملک کرناٹک تسخیر کرنے کا ارادہ کیا۔ اس لڑائی کا رنگ مذہبی تھا۔ چنانچہ بادشاہ نے مجاہد اور غازی کا لقب اختیار کیا۔ سپہ سالار اندولہ خان اور ملک ریحان کی سرکردگی میں چلے ایکھیری پر چڑھائی کی۔ ملک ریحان سدی عنبر کاہ کو قلعۂ شولاپور میں چھوڑ کر چار ہزار سوار لے کر اندولہ خان سے جا ملا۔ ایکھیری میں راجہ ابر بھدرا مسلمانوں کا ٹڈی دل لشکر دیکھ کر گھبرا گیا اور تیس لاکھ ہُن دے کر صلح کر لی جس میں سے سولہ لاکھ تو نقد دیا اور باقی چودہ لاکھ تین سال کی اقساط میں ادا کرنے کا معاہدہ ہوا۔ ملک ریحان ایکھیری سے شولاپور چلا گیا اور قلعے پر قبضہ کر لیا۔ اندولہ خان فتحِ قلعۂ شولاپور کے بعد اپنی جاگیرات ہوکیری اور رائے باک چلا گیا۔ راجہ بھدرا نے باوجود وعدے کے دو سال تک مقررہ قسط نہ بھیجی تو دوبارہ چڑھائی کرنی پڑی اور قلعے کو راجہ کے قبضے سے لے لیا گیا[2]۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرزا مقیم نے اس "دوبارہ چڑھائی" کا احوال، جس کا ذکر تاریخوں میں تفصیل سے نہیں ملتا، "فتح نامہ بکھیری" میں بیان کیا ہے۔

"فتح نامہ بکھیری" رات کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد طلوعِ آفتاب اور صبح کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ دن نکلا تو بادشاہ ولگین قبا پہن کر تخت پر جلوہ افروز ہوا۔ جتنے خواص تھے وہ کورنش بجا لائے۔ بادشاہ نے جتنے مقربین، مثلاً مصطفیٰ خان، ابوالحسن، اسد خان اور شاہنواز خان وغیرہ، تھے ان کو خلوت میں بلا کر مشورہ کیا اور کہا کہ تم لوگ میرے دست و بازو ہو۔ جس دن سے قلعۂ بکھیری میرے ہاتھ سے نکلا ہے مجھے بہت ملال ہے۔ یہ کہہ کر بادشاہ نے قسم کھائی اور کہا:

نہ چھوڑوں بکھیری نہ اوس پنڈ کوں   کھندل مار توڑوں کفر کنڈ کوں
دھروں ایک حربا سو ٹروار کا   جو لڑیے سینا بھوت کفّار کا

یہ سن کر خان بابا (مصطفیٰ خان) نے بادشاہ کو تسلی دی اور کہا کہ بکھیری تو کیا، جتنے رائے راجا ہیں، سب میں تیرے قدموں میں لا کر ڈال سکتا ہوں۔ بادشاہ نے حسبِ دستور زمانہ جوتشیوں سے دریافت کیا۔ سامانِ جنگ فراہم کیا، فوجیں آراستہ کیں اور سارے سرداروں کو ساتھ لے کر، جن میں اخلاص خان، اسد خان، شہنواز خان، شاہ جی بھونسلا، مبا جی، امبا جی، الدولہ خان، یاقوت خان، ریحان سدی وغیرہ شامل تھے، فتح ایکھیری کے لیے بنکاپور روانہ ہو گیا۔ نواب مصطفیٰ خان کو قلعہ ایکھیری کی طرف روانہ کیا۔ قلعے کے قریب پڑاؤ ڈال کر مصطفیٰ خان نے سیوپ نائک کے نام ایک خط لکھا۔ مثنوی میں خط کی تفصیل یوں دی گئی ہے:

جو زینت کو چاہے تو ترسی سنور   دماں اژدہا سات کرسی لکر
ہوسنہ مست بکرا ہوے موت کوں   نہ پورا پڑے شیر او دہوت سوں
لہے سکھ سوں چکھے نوالے نہ لے   جو لیوے تو اکثر وو ہلکے گلے
ہتی سکھ سوں ہرگز تو گالڑے نہ کہا   تیرا ہو مجل تو اسی ہاٹ آ
جو سختی دھرے موم پانی سنے   بھی پگھلے اگن مکھ کو جاتے منے
گھنا مال و پیکا کہ تجھ پاس ہے   اچنبا جواہر ہے کچھ خاص ہے
بوحست خوشی پر نہ دھر خیال توں   ادب رکھ شہاں سوں نہ کر قال توں
سنے جب توں لکھیا پتا کان دھر   ہمہ امر حکمی کو سب مان کر
بچل غلاماں اطاعت کرے   بشرطیکہ شہ کے دوارے پھرے
دے کر بھیج لیگی جو لکھیا قرار   وگر نیں تو اپنا جنازہ سنوار
اگر باج شہ کا دیا تو جیا   نہیں توں سمج توں کہ جیو نے گیا

ادھر خط لے کر قاصد روانہ ہوا، ادھر مصطفیٰ خان نے حملہ کر دیا۔ میرزا مقیم نے یہاں جنگ کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

نکل تب ہو نواب اپس کوٹ سوں   کیا شیر حملہ ہر کوٹ سوں
جتے مرد شمشیر زن سات تھے   جو مردی میں یک یک جیو یک ہات تھے

---

[1] فتح نامہ بکھیری: از میرزا مقیم، (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[2] واقعاتِ مملکتِ بیجاپور: جلد اول، مصنفہ بشیر الدین احمد، ص ۲۵۴-۲۵۵۔

جنے سبات بھالٹے و بت نال تھے دمادم جو بجلیاں کیرے خیال تھے
تفنگاں و تیراں چلے چھوٹ یوں تولاں جیوں ہوا پر اوڑیں لوٹ یوں
بیک حملہ نوّاب جو شیر مست حصار ۔ در و برجِ قلعہ شکست
ز ہیبت سوں پیادان کے سینے پھوٹے چہ سینے جگر دل دروں نے پھوٹے
ہوئے خوار اپ دھاک ناچیز ہو منگے قول لاچار عاجز ہو
جو قابض کیا کوٹ خان نامدار اوٹھیا صوتِ نصرت پھر در دیار

اس حملے سے راجہ کی فوج عاجز آ گئی اور سیوپ نائک نے پریشان ہو کر عریضہ لکھا۔ یہ خط میرزا مقیم کی زبانی سنیے کہ ان جذبات کا اظہار کیسے سلیقے سے کیا ہے :

بلرزید بر خود چو بید از صبا عریضہ لکھیا تب او ترسی ونا
سیوا نام نایک میں دربار کا نہ دربار دیگر ہوں سرکار کا
جو چاہے تو خدمت میں حاضر اچھوں کرے جاں حوالے تو ناظر اچھوں
ولے یک عرض ہے جو مجھ پیار کر بنجالے یہاں تو نہ مجھ خوار کر
گنہگار ہر چند ہوا تجھ نظر بخش مجھ و لیکن نہ دے کچھ ضرر
جو ماضی ہوا ہور مضی ہو گیا اپنا پیش میلا و حرکت رہیا
یقیں شہ دراہے وطن پنچ کر رہوں گا تو سر ، شہ قدم پنچ کر
وگر امر بخشے تو میں راضی ہوں قدم بوسی کرنے کوں ہاساز ہوں

نواب مصطفیٰ خاں نے جب یہ خط پڑھا تو قاصد کو قول دیا کہ وہ سیوپ نائک کی جان بخشی کر دے گا اور پیغام بھیجا کہ :

ہاں بیگ زودی سوں مجھ پاس آ جو منگتا ہے زینت بزرگی رضا
بحقِ خداوندِ دانائے راز کہ تجھ میں کروں گا بڑا سرفراز

جب راجہ حاضر ہوا تو مصطفیٰ خاں نے حسبِ وعدہ عالی ظرفی کا ثبوت دیا :

چو آمد بدرگہ و کورنش نمود رکھیا سر قدم پر و خاں را ستود
اوٹھیا سر کوں نواب صاحب شکوہ یہ چھاتی لگا ہور کہیا او گروہ
دلاسا دیا ہور کیا سرفراز کیا کوچ بعد از حکومت نواز

پھر مصطفیٰ خاں بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا اور بادشاہ نے اسے خلعت و ترقی سے سرفراز کیا ۔

اس دور میں یہ مثنوی اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں فارسی طرزِ ادا ، اسلوب اور لہجے کا رنگ بہت نکھر کر سامنے آتا ہے ۔ اس میں فارسی عربی کے

الفاظ کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے ۔ حتیٰ کہ بہت سے مصرعے اور اشعار فارسی آمیز اردو یا خالص فارسی میں لکھے گئے ہیں ۔ مثلاً :

بلرزید بر خود چو بید از رضا عریضہ لکھیا تب وو ترسی رضا
خبر ہائے خرّم ز فتح و ظفر سفارش ز راہے کہ گیرد ثمر
زلیخا ز کرمان اسولک کند ز لقرہ پلنگے چہ موزون قد
کیا مشک ریزی ابھر دم پیام بتقریر و ترتیب زیبا تمام

تراکیب اور بندش پر فارسی کا اثر گہرا ہے ۔ اکثر جگہ اضافت بھی فارسی طریقے سے بنائی گئی ہے ۔ مثلاً بہ چھاتی لگا ۔ برحسب خوشی وغیرہ ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اکثر فارسی عربی الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ اس زمانے میں بولے جاتے تھے ۔

مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مرزا مقیم نے اسے بہت کم وقت میں پورا کیا ہے ۔ ابھی ایک بات پورے طور پر فنی تاثر کو قائم نہیں کر پاتی کہ دوسری شروع ہو جاتی ہے ۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ فتح نامہ موجودہ بیاض میں جس مخطوطے سے نقل کیا گیا ہے ، ممکن ہے کاتب نے نقل کرتے وقت اس کے بہت سے اشعار درمیان سے چھوڑ کر اسے مختصر کر دیا ہو ۔ اس بات کا امکان یوں بڑھ جاتا ہے کہ اسی بیاض میں کاتب نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ مصنفہ حسن شوقی کے ساتھ یہی عمل کیا ہے ۔ جنگ کے نقشے ، فوجوں کا کُوچ ، جنگ کی تیاری اور دوسرے مقامات پر ایک نامکمل تاثر کا احساس ہوتا ہے ۔ ”فتح نامہ ایکھیری“ میں مرزا مقیم نے محاورے اور ضرب الامثال کو جابجا استعمال کیا ہے جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مقیم کو ، اپنی مادری زبان فارسی کی طرح ، دکنی اردو پر بھی قدرت حاصل تھی ۔ اس مثنوی میں بیجاپوری اسلوب واضح طور پر فارسی اسلوب کے زیر اثر آ جاتا ہے ۔

اسی اسلوب اور رنگِ سخن میں مقیمی نے ”چندر بدن و مہیار“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور اس قصہ عشق کو موضوعِ سخن بنایا جو لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کی طرح سارے دکن میں مشہور تھا ۔ یہ بیجاپور کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے ۔ عشق انسانی فطرت کا بنیادی جذبہ ہے ۔ یہ وہ ابدی صداقت ہے جس کے پھول انسان کی پیدائش سے لے کر آج تک نہیں کمھلائے ۔ آج بھی انسان عشق کے تصور سے اتنی ہی دلچسپی رکھتا ہے جتنی اسے پہلے تھی ۔ جب دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ آج بھی یہ سمجھتے ہیں کہ اس کائنات میں عشق کی یہ واردات پہلی دفعہ ہو رہی ہے ۔ مقیمی نے جب

"چندر بدن و مہیار" کا یہ عجیب و غریب قصہ سنا تو اسے خیال ہوا کہ اسے سن کر لوگ لیلیٰ مجنوں کے قصے کو بھول جائیں گے ۔ وہ اس قصے سے اتنا متاثر ہوا کہ اشعار خود بخود اس کے منہ سے نکلنے لگے :

بجن درد ہو دل میں اپنے لگیا　　　نوی طرز خوش تر نکلنے لگیا

غواصی نے اس کی حوصلہ افزائی کی ۔ اس کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) بھی مقیمی کے سامنے تھی لیکن غواصی کے تتبع کے باوجود مقیمی نے اس بات کی طرف اپنی مثنوی میں اشارہ کیا ہے کہ اس نے غواصی کی ہو بہو نقل نہیں کی ہے بلکہ اپنا راستہ خود بنایا ہے اور "نوی طرز خوش تر" پیدا کرنے کی کوشش کی ہے :

ولے میں اپس کوں سراہا نہیں　　　شعر میں کسی کا پھرایا نہیں
سراتا پھراتا تنہا کام ہے　　　کرے ان عمل ہو کہ جو خام ہے

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک قصے کو اس دور کے لئے اسلوبِ بیان میں، جس پر فارسی اثرات حاوی آ رہے تھے ، رواں سے بیان کرنے کا تعلق ہے ، مقیمی اس میں کامیاب ہے اور قصے کے مختلف سروں کو اس نے خوش اسلوبی سے جوڑا ہے ۔ مقیمی کی یہ مثنوی اتنی مشہور ہوئی کہ جب امین نے اپنی "مثنوی بہرام و بانو حسن" لکھنے کا ارادہ کیا ، جسے وہ مکمل نہ کر سکا اور جسے بعد میں دولت شاہ نے ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء میں پورا کیا ، تو جیسے مقیمی کی نظر غواصی کی مثنوی "سیف الملوک بدیع الجمال" پر گئی ، امین کی نظر مقیمی کی مثنوی "چندر بدن و مہیار" پر پڑی جس کا اعتراف خود اس نے اپنی مثنوی میں اس طرح کیا ہے :

یکایک میرے دل پر آیا خیال　　　قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال

اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ "چندر بدن و مہیار" غواصی کی مثنوی کے بعد اور امین کی مثنوی سے پہلے لکھی جا چکی تھی اور اس طرح اس کا زمانۂ تصنیف ۱۰۳۵ھ کے بعد اور ۱۰۵۰ھ سے پہلے متعین ہو جاتا ہے ۔ "چندر بدن و مہیار" سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مقیمی کا تعلق دربار سے نہیں تھا ، اس لیے کہ بادشاہِ وقت کی مدح میں ایک شعر بھی مثنوی میں نہیں ملتا ۔

"چندر بدن و مہیار" کا قصۂ عشق عجیب و غریب اور دلچسپ ہے ۔ اس میں ازمنۂ وسطیٰ کے داستانی مزاج — مافوق الفطرت عناصر — سے ایک ایسی دلچسپی اور حیرت ناکی پیدا کی گئی ہے کہ سننے والے کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ جاتی ہیں ۔ ازمنۂ وسطیٰ کے داستانی کردار عام طور پر شہزادے ، شہزادیاں ، سوداگر ،

تاجر اور درویش ہوتے تھے ۔ یہی کردار "چندر بدن و مہیار" میں نظر آتے ہیں ۔ چندر بدن ایک راجہ کی اکلوتی بیٹی ہے اور مہیار ایک تاجر کا صاحبِ جمال بیٹا ہے ۔ ایک دن مہیار سیر کرتا چندر بدن کے شہر آ نکلتا ہے ۔ یہ جاترا کے میلے کا زمانہ تھا ۔ یہاں وہ چندر بدن کو دیکھتا ہے اور پہلی ہی نظر میں عشق کا تیر اسے گھائل کر دیتا ہے ۔ عقل و ہوش جاتے رہتے ہیں ۔ اسی عالمِ اضطراب میں وہ چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور اظہارِ عشق کرتا ہے ۔ یہ سن کر وہ آگ بگولہ ہو جاتی ہے اور ٹھوکر مار کر مہیار سے کہتی ہے : ع

ہندو میں کہاں ہور ترک توں کہاں

اور یہ کہتی ہوئی چلی جاتی ہے ۔ مہیار پر عالمِ دیوانگی طاری ہو جاتا ہے ۔ وہ اس دور کے مثالی عاشق کی طرح گریبان پھاڑ کر ، سر منہ پر خاک ڈال کر دیوانہ وار پھرنے لگتا ہے ۔ کوچہ و دشت کی خاک چھانتا چھانتا وہ بیجانگر آ نکلتا ہے ۔ یہاں کا بادشاہ ، جو شکار پر نکلا تھا ، اسے دیکھ کر پوچھتا ہے کہ "تو کون ہے ، کس کا عاشق ہے ، تیری معشوقہ کون ہے اور کہاں ہے ؟ لیکن دیوانہ مہیار کسی بات کا بھی جواب نہیں دیتا ۔ بادشاہ اسے اپنے ساتھ لے آتا ہے اور پہلے اپنے محل میں بھیجتا ہے کہ وہ اپنی دلآرام کو پہچان لے ۔ پھر اپنے وزیر کے محل میں بھیجتا ہے ، پھر امیرانِ شہر کے اور آخر میں سارے شہر کے ہندو مسلمانوں کے ہاں بھیجتا ہے مگر مہیار کسی کی طرف ایک نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا ۔ بادشاہ سب سے دریافت کرتا ہے اور پھر "پیر سیاح" سے پوچھتا ہے جو بتاتا ہے کہ مہیار فلاں راجہ کی بیٹی چندر بدن پر عاشق ہے ۔ بادشاہ مہیار کو لے کر راجہ کی سلطنت میں جاتا ہے اور قاصد کے ذریعے پیغام بھیجتا ہے ۔ راجہ بصد احترام یہ جواب دیتا ہے :

لکھیا ہے ہمارا سو ہندو جنم　　　مسلمان کوں کیوں ہو ہندو حرم

اس واقعے کو ایک سال گزر جاتا ہے اور چندر بدن حسبِ معمول جاترا کے لیے آتی ہے ۔ مہیار اسے دیکھتا ہے تو دوڑ کر اس کے قدموں میں جا گرتا ہے ۔ عشق کی آگ چندر بدن کے دل میں بھی روشن ہو جاتی ہے مگر وہ بظاہر غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے : ع

جیتا ہے دوانے ، موا نیں ہنوز

مہیار یہ الفاظ سنتا ہے تو وہیں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے ۔ بادشاہ کو مہیار کے مرنے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت افسوس کرتا ہے ۔ تجہیز و تکفین کے بعد

جب لوگ اس کا جنازہ قبرستان کی طرف لے چلتے ہیں تو جنازہ ساری کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھتا ۔ طے پاتا ہے کہ جس طرف یہ جاتا ہے جانے دیا جائے ۔ جنازہ خود بخود چندر بدن کے محل کی طرف بڑھنے لگتا ہے اور وہاں پہنچ کر ٹھہر جاتا ہے ۔ چندر بدن کو جب یہ خبر ملتی ہے تو وہ بھی چھجے پر آتی ہے ۔ بادشاہ پیغام بھیجتا ہے کہ میت کو دفن کرنا ضروری ہے ۔ اگر چندر بدن کوئی جتن کرے تو شاید مشکل آسان ہو ۔ یہ سن کر راجہ بیٹی کے پاس جاتا ہے اور بیٹی کو یہ سارا ماجرا سناتا ہے ۔ چندر بدن باپ سے کہتی ہے کہ مجھے اجازت دیجیے کہ میں جو چاہے کروں ۔ باپ اجازت دے دیتا ہے ۔ وہ محل کے اندر جاتی ہے ، اپنی سب سہیلیوں کو بلاتی ہے ، انہیں الوداع کہتی ہے اور بادشاہ سے کہلواتی ہے کہ ایک مسلمان عالم کو اندر بھیج دیجیے ۔ مسلمان عالم چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور وہ کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو جاتی ہے ۔ سب کو رخصت کرتی ہے ۔ اندر جا کر پلنگ پر لیٹ جاتی ہے اور اسی وقت اس کی روح بھی پرواز کر جاتی ہے ۔ اسی کے ساتھ جنازہ قبرستان کی طرف روانہ ہو جاتا ہے ۔ جب سہیار کو قبر میں اُتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن بھی اسی کفن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں ۔ لوگ انہیں الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ناکام رہتے ہیں اور اسی طرح دفن کر دیتے ہیں ۔ یہ منظر دیکھ کر بادشاہ اور سارا عالم روتا ہوا رخصت ہوتا ہے لیکن محبت کی یہ داستان زمانے کی کتاب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہے ۔

عشق و محبت کی ایسی حیرت ناک داستانیں ، جن میں عاشق و معشوق کو مرنے کے بعد یکجا ہوتا دکھایا گیا ہے ، بہت سی لکھی جا چکی ہیں ۔ ہاشمی بیجاپوری کی مثنوی ”قصہ“ میں بھی عاشق و معشوق کا یہی انجام دکھایا گیا ہے ۔ میر تقی میر کی مثنوی ”دریائے عشق“ میں بھی عاشق و معشوق مرنے کے بعد ایک دوسرے میں پیوست ، دریا سے برآمد کیے جاتے ہیں ۔ محمد باقر آگاہ کی مثنوی ”غرقابِ عشق“ کا بھی یہی انجام ہے ۔ مصحفی کی مثنوی ”بحر المحبت“ بھی ”دریائے عشق“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ سید محمد والا کی مثنوی ”طالب و موہنی“ بھی اسی مزاج کی حامل ہے ۔ شاہ تراب کی مثنوی ”عشقِ صادق“ کا انجام بھی ”چندر بدن و سہیار“ سے ملتا جلتا ہے ۔ ”چندر بدن و سہیار“ کا قصہ نہ صرف مقیمی نے لکھا ہے بلکہ اس کے ایک معاصر حکیم آتشی نے اسے فارسی میں بھی لکھا ہے ۔ ایک اور شاعر عشق نے بھی ، جس کا حوالہ واقف کی مثنوی ”چندر بدن و سہیار“ میں ملتا ہے ، اسے فارسی میں لکھا ہے ۔

میرزا قاسم علی بیگ اخگر حیدر آبادی نے بھی اس قصے کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے[۱] ۔ اس طرح اس نوعیت کی مثنویوں کی ایک طویل فہرست مرتّب کی جا سکتی ہے لیکن اوّلیت کا سہرا مقیمی ہی کے سر بندھتا ہے ۔

مقیمی کا سارا زور قصے کو بیان کرنے پر صرف ہوا ہے ۔ اسی لیے مثنوی میں کسی ایسے پہلو کو نہیں اُبھارا گیا جہاں جذبات و احساسات کے اظہار کی شاعرانہ صورت پیدا ہوتی ۔ شاعرانہ تخیّل ، شاعرانہ نازک خیالی جو غواصی کی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ میں نظر آتی ہے ”چندر بدن و سہیار“ میں مفقود ہے ۔ یہاں صرف قصہ بیان کیا جا رہا ہے اور یہی مقیمی کا مقصد ہے ۔ لیکن جہاں کہیں مقیمی نے قصے کے نقوش اُبھارنے کے لیے اپنے اظہار کو سنوارا ہے ، جذبہ و احساس نے شعر میں تاثیر کو ایک حد تک گہرا کر دیا ہے ؛ مثلاً جہاں مقیمی نے عشق کی تعریف کی ہے یا جہاں اس نے حسن اور جوانی کا ذکر کیا ہے ، جذبے کی گرمی دل کو گرمانے لگتی ہے :

خلاصے میں سب کے پِرَت ہے اول   پرت بن نہیں کوئی دوجا فضل
پرت بن عشق کئیں اچھا نہیں   کہ مرنا و جینا سمجھتا نہیں
پرت بیچ دانا دیوانہ کرے   پرت نے بیگانہ یگانہ کرے
پرت کی لدی بِلت اُلٹی اہے   پرت سوج دنیا ہو جلتی اہے
پرت کی بھٹی ہر کہ جس لُہار ہے   وفا کے صدر کا وو سرکار ہے

لیکن یہ صورت بھی قصے میں کہیں کہیں پیدا ہوتی ہے ۔ ”چندر بدن و سہیار“ میں بحیثیتِ مجموعی جذبۂ عشق کو تخیّل کے ذریعے شعریت کی رچاوٹ سے رنگنے اور نکھارنے کی کوشش نہیں ملتی ۔

قصے کی بنیاد اس آویزش (Conflict) پر رکھی گئی ہے جو چندر بدن کے ہندو اور سہیار کے مسلمان ہونے سے پیدا ہوئی ہے ۔ اپنے ہندو ہونے کا چندر بدن اس وقت اظہار کرتی ہے جب سہیار پہلی دفعہ اس سے اظہارِ عشق کرتا ہے ۔ دوسری دفعہ اس بات کا اظہار چندر بدن کا باپ اس وقت کرتا ہے جب بادشاہ سہیار کا پیغام قاصد کے ذریعے اس کے پاس بھیجتا ہے ۔ اگر دو مذاہب ، دو کلچروں میں یہ آویزش نہ ہوتی تو ”چندر بدن و سہیار“ کا یہ دردناک المیہ ہی پیدا نہ ہوتا ۔

مثنوی کے اسلوب و طرزِ ادا پر دو اثرات ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ ایک

۱۔ مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو : جلد اول ، مرتّبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۲۳۶—۲۳۹ ۔

اثر ہندوی روایت کا نتیجہ ہے جس کے گہرے نقوش ہم جانم اور جگت گرو کے ہاں دیکھ چکے ہیں اور دوسرا اثر فارسی اسلوب کا ہے جو بیجاپور کے اسلوب پر تیزی سے حاوی آ رہا ہے ۔ بعض اشعار پر ایک اثر نمایاں ہے ؛ جیسے :

سنگیا باس کئیں اس چنچل کا اونے　　چنچل ات چھبیلی پھول کا اونے

بعض جگہ یہ دونوں اثرات ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ ایک مصرعے میں ایک اثر اور دوسرے میں دوسرا ؛ جیسے یہ شعر دیکھیے :

گنے گیان وتیاں ادک بے مثال　　دھرے ایک فرزند صاحب جمال

لیکن بحیثیتِ مجموعی فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات غالب رہتے ہیں جن سے مثنوی کے اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :

دوجا کئیں شہر میں اتھا بخت ور　　تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر
ہنر ہور قرات میں کامل اتھا　　فصاحت بلاغت میں فاضل اتھا
ولے عشق دل پر تھا حاصل بہت　　اتھا خوب صورت کا مائل بہت
الٰہی مجھے خوب صورت دکھا　　ارم کا پیالہ سدا مجھ چکھا
یکایک رحمان ہوا مہرباں　　دیا اس کوں معشوق کا وہیں نشان

"چندر بدن و مہیار" دو اسالیب کی آمیزش و آویزش کے عبوری دور کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہے ۔ اسلوب کی سطح پر اس تخلیقی عمل میں آج ہمیں کوئی خاص معنویت نظر نہیں آتی لیکن اگر یہ لوگ اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو ولی کا ظہور بھی سو سال کے اندر اندر نہیں ہو سکتا تھا ۔ اس دور میں یہ ایک لمبا اور مشکل کام تھا ۔ جس طرح اعلیٰ تعلیم حاصل کر لینے کے بعد چھوٹی جماعت کی کتاب ہمارے اندر معنویت کا جذبہ پیدا نہیں کرتی ، اسی طرح زبان و بیان کے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر آج ہمیں مقیمی کے اسلوب کا "لہا ہن" بھی صاف دکھائی نہیں دیتا ۔ لیکن ارتقا کے راستے پر نظر جائے چلیے تو اس دور میں مقیمی کا یہ دعویٰ بامعنی نظر آنے لگتا ہے :

زباں کا اتا ہوں سچا جوہری　　کروں لت سخن سوں گہر گستری

مرزا مقیم اور مقیمی کی مثنویوں کے ساتھ بیجاپوری اسلوب ، فارسی اسلوب کے زیر اثر آ کر گولکنڈا کے اسلوب سے قریب تر ہونے لگتا ہے اور یہی وہ رجحان ہے جو آگے چل کر زبان و بیان کے مختلف علاقائی معیاروں کو ایک کر دیتا ہے ۔ محمد بن احمد عاجز اسی رجحان کو آگے بڑھاتا ہے ۔ عاجز کی دو مثنویاں "یوسف زلیخا" (۱۰۴۴ھ/۱۶۳۴ء) اور "لیلیٰ مجنوں" (۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ء) ہم تک پہنچی ہیں ۔

'یوسف زلیخا' میں عاجز نے اپنے اور اپنی کتاب کے بارے میں مفید مطلب معلومات فراہم کر دی ہیں ۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے :

کہیا ہوں قصا چوت ابروپ ہے　　ہوئے دکھنی سوں تو بہوت خوب ہے
لیے بعد ہجرت ہوئی یک ہزار　　چھپل چار پر جا کیا ہو قطار
محمد اہے نام احمد پدر　　تخلص میں عاجز ہوا سر بسر

محمد بن احمد عاجز ، شیخ احمد گجراتی کا بیٹا تھا ۔ یہ وہی شیخ احمد ہیں جنھوں نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں پیش کی تھیں ۔ بیٹے نے بھی اپنے باپ کے نقشِ قدم پر چل کر اس دور کے رنگِ سخن کے مطابق ہی دو مثنویاں لکھیں ۔ 'یوسف زلیخا' میں سلطان محمد عادل شاہ کی مدح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دربار میں پیش کی گئی تھی لیکن لیلیٰ مجنوں میں ، جو یوسف زلیخا کے دو سال بعد لکھی گئی ، کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا ۔ احمد نے نظامی کی مثنوی یوسف زلیخا کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا تھا لیکن احمد اور محمد کی مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ محمد عاجز نے احمد کی مثنوی کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا ہے ۔ عاجز کی مثنوی یوسف زلیخا کی ترتیب وہی ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی میں تفصیل اور جزئیات نگاری سے رنگ ابھرا ہے اور محمد عاجز نے اسے مختصر کر کے ، قصے کے بیان میں تیزی پیدا کر دی ہے ۔ بیجاپوری مثنویوں کی یہ ایک عام خصوصیت ہے کہ ان میں زور قصے پر دیا جاتا ہے اور جزئیات نگاری کو زیادہ سے زیادہ ترک کیا جاتا ہے ۔ "چندر بدن و مہیار" میں بھی یہ چیز موجود ہے ۔ عاجز کی یوسف زلیخا میں نہ منظر نگاری ، بزم کے نقشے ، خوابوں کا بیان تفصیل سے آئے ہیں اور نہ شادی کا رنگ ، احوالِ سفر ، یوسف کی نیلامی ، مصائبِ زندان ، بھائیوں کی سفاکی ، سراپا اور دایہ کے حالات و کوائف تفصیل سے بیان ہوئے ہیں ۔ سارا زور ، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قصے کو تیزی سے بیان کر دینے پر ہے ۔ اسی لیے احمد کی مثنوی کے مقابلے میں محمد عاجز کی مثنوی مختصر ہے اور فنی اعتبار سے کمزور بھی ہے ۔ احمد نے محمد قلی قطب شاہ کی مدح میں بہت تفصیل سے کام لیا ہے اور حقِ مدح پوری طرح ادا کیا ہے لیکن عاجز نے مدح میں بھی اختصار سے کام لیا ہے اور سارا زور سخاوت و عدل پر دیا ہے ۔ ساتھ ساتھ مصطفیٰ خاں وزیر اعظم اور اندولہ خاں سپہ سالار

۱۔ یوسف زلیخا : از محمد بن احمد عاجز ، (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کی سخاوت و شجاعت کی بھی تعریف کی ہے :

تو سلطاں محمد سو عادل ہے شاہ   تو حاکم ہے اسلام کا دیں پناہ
توں خوش خلق ہے انبیا اتقیا   اسم با مسمّا دیا تجھ دیا
بزرگی سلیماں کوں حاتم تھی اتھا   سخاوت منے ختم حاتم تھی تھا
سخاوت شجاعت نفر کی قدر   بزرگی توں دھرتا ہے حاتم بفر
سخاوت منے مصطفیٰ خاں تمام   شجاعت منے رُندلا سا غلام
عدل داد میں ہے تو ثانی عمر   دلیاں میں کہاوے نہ کوئی تجھ بغر
ہے تعریف کرنے میں عاجز زباں   ہو عاجز زباں تھی خوشی بیاں

زبان و بیان کی سطح پر محمد کی مثنوی احمد کی مثنوی سے کہیں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب سے قریب تر ہے۔ پچاس سال کے اندر اندر اسلوبِ بیان کی یہ تبدیلی اس بات کی علامت ہے کہ اردو زبان، تیزی کے ساتھ فارسی زبان کے زیرِ اثر ڈھل منجھ کر ایک نئے ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے۔ احمد کی زبان پر گجری کا اثر گہرا ہے۔ وہ فارسی و عربی کے الفاظ کو کم سے کم استعمال کرنے پر زور دیتا ہے جس کا اظہار اس نے خود "یوسف زلیخا"[1] میں کیا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں   نہ عربی فارسی بھوتیک میلاؤں

لیکن محمد بن احمد عاجز کے ہاں فارسی الفاظ نہ صرف کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں بلکہ اظہارِ بیان کو ایک نئے رنگِ ادا سے آشنا کر رہے ہیں۔ ان دونوں مثنویوں کی زبان و بیان اور اسلوب کے مزاج کو سمجھنے کے لیے احمد اور محمد بن احمد عاجز کی مثنویوں کے اس مقام سے یہ چند اشعار دیکھیے جہاں حضرتِ زلیخا، عزیزِ مصر کو پہلی بار دیکھ کر اپنی دایہ سے کہتی ہیں کہ یہ وہ شخص تو نہیں ہے جسے انھوں نے خواب میں دیکھا تھا۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا؟ شادی ہو چکی تھی۔ یہ دیکھ کر زلیخا رو پڑتی ہیں اور گڑگڑا گڑگڑا کر خدا سے دعا مانگتی ہیں۔ اس بات کو محمد بن احمد عاجز یوں بیان کرتا ہے :

زلیخا کری رو رو زاری بہوت   ندا حق کا آیا ملے کا مُرت
نکر غم توں یوں آج اس یار تھی   ہوئیگی تو خوش حال دیدار تھی
عزیز مصر تھی نہ کچھ کام ہے   اسے کام میانے دلارام ہے
اچھے موم کی کیلی جس قفل کوں   او دُربک امانت رہے درز توں

---

[1] ۱۔ یوسف زلیخا : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کہ شہ پرک مُرج کوں ذرا دیکھے جب   توں خاطر اپنا جمع ستی . . .
سنی حق تھی یو بات ہوئی مہرباں   پائے دل کی مقصود وہیں . . .

احمد پہلے تفصیل کے ساتھ اس صورتِ حال پر پندرہ بیس اشعار میں روشنی ڈالتا ہے، جذبات کی تصویر ابھارتا ہے اور پھر یہ چند اشعار لکھتا ہے :

دیتی آواز غیبی یہ بشارت   جو تج پڑی تیں رکھیا کرتار امانت
عزیز مصر ہر جے دل نہیں مُج   ہن اس مقصود بھی حاصل نہیں مُج
عزیز مصر تھی من بھاؤ ہے مُج   سمت سائیں مُکت ہی چاؤ ہے مُج
نہیں کچ ڈر تجے اس سنگ راہن   اچھوتا راہسی اس تھی تیرا دھن
نہیں فولاد کی اس پاس کیلی   دھرے جوں موم کیلی نرم ڈھیلی
تیری دھن درجک اس تھی کیوں کھلے گی   کاف الناس پر وہ کیوں چلے گی
زلیخا غیب تھی یہ خوش خبر پائی   دھرت سر دھر کے شکرانے منے آئی

محمد کی مثنوی کی بحر رواں اور فارسی اسلوب کے زیرِ اثر جدید اسلوب سے زیادہ قریب ہے۔ یہی وہ تبدیلی ہے جو اس دور میں محمد بن احمد عاجز کو تاریخِ ادب میں قابلِ ذکر بناتی ہے۔

اس زمانے میں جامی، نظامی، ہاتفی اور خسرو کی پیروی میں یہ رواج تھا کہ شاعر اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھانے کے لیے ہر رنگ کی مثنویاں لکھتے تھے۔ رزمیہ و بزمیہ بھی اور عاشقانہ بھی۔ عاشقانہ موضوعات میں یوسف زلیخا کے ساتھ لیلیٰ مجنوں کا قصہ بھی بہت مقبول تھا۔ یوسف زلیخا طربیہ تھا اور لیلیٰ مجنوں المیہ۔ احمد گجراتی نے مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس کے بعد قصہ لیلیٰ مجنوں کو بھی اپنی ایک مثنوی کا موضوع بنایا۔ احمد کی پیروی میں محمد عاجز نے بھی ان دونوں قصوں پر طبع آزمائی کی۔ یوسف زلیخا ۱۰۳۳ھ/۱۶۲۳ء کی تصنیف ہے اور لیلیٰ مجنوں ۱۰۳۶ھ/۱۶۲۶ء کی۔ مزاج کے اعتبار سے دونوں مثنویوں میں یہ بات مشترک ہے کہ قصہ تیزی کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے اور سارا زور صرف قصے پر ہے۔

محمد بن احمد عاجز نے اپنی مثنوی لیلیٰ مجنوں کی بنیاد ہاتفی کی مثنوی پر رکھی ہے لیکن اس کا شعر بہ شعر لفظی ترجمہ نہیں کیا۔ ہاتفی نے فارسی مثنوی کی روایت کے مطابق تفصیل سے کام لیا ہے۔ جزئیات نگاری، منظر کشی، محاکات و تخیّل پر زور دیا ہے اور اس عمل سے مثنوی کا فنی اثر گہرا ہو گیا ہے، لیکن عاجز نے اسے مختصر کر دیا ہے۔ عاجز نے حسبِ ضرورت قصے میں

معمولی سی تبدیلی بھی کر لی ہے ۔ ممکن ہے یہاں اس نے احمد کی لیلیٰ مجنوں سے استفادہ کیا ہو ؛ مثلاً عاجز نے بچپن ہی سے لیلیٰ اور مجنوں کے خاندانوں میں تعلقات دکھائے ہیں ۔ ہاتفی نے لیلیٰ مجنوں کی ملاقات پہلی بار مکتب میں دکھائی ہے ۔ ہاتفی کے ہاں مجنوں کے ایک خواب کو بیان کیا گیا ہے ۔ عاجز نے اس خواب کو ترک کر دیا ہے ۔ لیکن اس اختصار اور تبدیلی کے باوجود عاجز کی مثنوی کے اکثر اشعار ہاتفی کی مثنوی کا لفظی ترجمہ ہیں[1] ۔

یوسف زلیخا کی طرح ، لیلیٰ مجنوں میں بھی ، مثنوی کی تہذیبی فضا خالص ہندوستانی ہے اور لیلیٰ بھی زلیخا کی طرح اسی برِ عظیم کی ایک عورت معلوم ہوتی ہے ۔ اندازِ عشق ، کیفیتِ ہجر و فراق ، معیارِ حسن اور جذبات و احساسات بھی اسی برِ عظیم کی روایت سے وابستہ ہیں ۔ عاجز لیلیٰ کا سراپا بیان کرتا ہے تو اس سراپا کو پڑھ کر لیلیٰ کسی عرب قبیلے کی لڑکی معلوم نہیں ہوتی ؛ مثلاً لیلیٰ کے سراپا کے یہ چند اشعار[2] دیکھیے :

نرم بال مختول عنبر افشاں — ختن میں اسے مُشک جس کا نشاں
نین دو مولے دیسیں چھند بھرے — جسے مِرگ دیکھے سو بھالدے برے
چندر ایسے مُکھ میں ہے عیسی بھن — زلف ناگ رکھوال کرنے بھن
اسے تیں جیوں سدِّ اسکندری — حسن کے سمندر میں . . . زری
سو تس میں عجایب ہیں یاقوت لب — کیے ہیں خجل دانت ہیرے کے چھب
زنخداں مشہور ہے مہتاب سا — دیسے مُکھ پانی میں گرداب سا
سینے کا برہ اوٹھ سو کیتی سنہر — جوبن دو مُجے نور کے آس اوپر
ہے نازک کمر اس کی جیوں عنکبوت — مگر اس میں مجنوں رہیا کر سکوت
ہے شمشاد قد اُس دلآرام کا — سو مجنوں کے کیسے بنے تھا تکا
ہوئی اس کی چودہ برس کی عمر — سہوں دونس جوبن کے جیوں دو چندر

اس برِ عظیم کی تہذیبی چھاپ کے علاوہ ، جو چیز عاجز کے کلام کو اہم بناتی ہے ، یہ ہے کہ یہاں زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ کا رخ اُسی ''معیارِ ریختہ'' کی طرف ہے جو تقریباً پچاس ساٹھ سال بعد ولی دکنی کے ہاں سورج بن کر چمکتا

---

[1] قدیم اُردو : جلد دوم ، لیلیٰ مجنوں ، از عاجز ، مرتبہ ڈاکٹر غلام عمر خاں ، ص ۱۹ ۔ ۲۰ ۔

[2] لیلیٰ مجنوں : از محمد بن احمد عاجز ، (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

ہے ۔ اسی رجحان کی وجہ سے جب ہم جانم ، جگت گرو اور عبدل کا کلام پڑھ کر عاجز کے کلام کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سخت گرمی سے ہم کھلے میدان میں آ گئے ہیں ۔ مرزا مقیم ، مقیمی اور عاجز کی مثنویوں کے بعد زبان و بیان کا رخ مقرر ہو جاتا ہے اور بیجاپوری اسلوب اب شعوری طور پر فارسی اسلوب سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی واضح شکل ہمیں ملک خشنود کی ''جنت سنگار'' ، صنعتی کے ''قصہ بے نظیر'' اور رستمی کے ''خاور نامہ'' میں نظر آتی ہے ۔ حسن شوق بھی اسی زمانے میں نظام شاہی سلطنت کے خاتمے کے بعد بیجاپور آ جاتا ہے اور عادل شاہی سلطنت کے سفیر کی حیثیت سے قطب شاہی سلطنت میں بھیجا جاتا ہے ۔ یہ ۹۷۰ھ کے عشرۂ شوال کا واقعہ[1] ہے ۔ حسن شوق ایک کہنہ مشق شاعر تھا جس نے جنگ تالیکوٹ کے موقع پر ۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع میں ''فتح نامہ نظام شاہ'' کے نام سے ایک طویل مثنوی لکھی تھی اور سلطان محمد عادل شاہ کی نواب مظفر خاں کی بیٹی سے شادی کے موقعے پر ایک اور مثنوی ''میزبانی نامہ'' کے نام سے تحریر کی تھی ۔ حسن شوق نے خصوصیت کے ساتھ اُردو غزل کی روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ ولی دکنی اسی روایت کا گلِ سرسبد ہے ۔

☆ ☆ ☆

---

[1] حدیقۃ السلاطین ، مؤلفہ مرزا نظام الدین احمد ، ادارۂ ادبیات اُردو حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ع کے الفاظ یہ ہیں : ''در عشرۂ شوال مُلا حسن شوق نام حاجبے از جانبِ عادل شاہ بیجاپور سریر سلطنت مصیر آمد و یادگار گزرانید و بہ تشریف و اسپ سرافراز شد ۔'' ص ۱۳۶ ۔

چوتھا باب

فارسی روایت کا رواج

(۱۶۴۰ء—۱۶۵۷ء)

سلطان محمد عادل شاہ کا دور سلطنت بیجاپور اور گولکنڈا کے مذاقِ سخن کا سنگم بن جاتا ہے ۔ ایک طرف بادشاہ کی علم پروری اور دوسری طرف ملکہ خدیجہ سلطان کی سخن سنجی نے مل کر سونے پر سہاگے کا کام کیا ۔ خدیجہ سلطان کی شادی کے موقع پر بے حساب جہیز کے علاوہ بہت سے غلام بھی ساتھ آئے تھے ۔ انھی غلاموں میں ملک خشنود نامی ایک غلام بھی تھا جس نے بیجاپور آ کر اپنے حسنِ انتظام ، وفاداری اور شاعرانہ صلاحیت کے سہارے اتنی ترقی کی کہ محمد عادل شاہ نے ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں اسے سفیر بنا کر گولکنڈا بھیجا ۔ ملک خشنود اس دور کا ایک ممتاز شاعر ہے جس نے قصائد ، غزلیں اور مرثیے بھی لکھے اور محمد عادل شاہ کی فرمائش پر امیر خسرو کی ''یوسف زلیخا'' اور ''ہشت بہشت'' کو بھی دکنی اردو میں منتقل کیا ۔ ملک خشنود کی بیشتر چیزیں آج دستیاب نہیں ہیں ۔ ''یوسف زلیخا'' ناپید ہے ۔ ''جنت سنگار'' جو امیر خسرو کی مثنوی ''ہشت بہشت'' کا آزاد ترجمہ ہے ، اور چند غزلوں ، ایک ہجو اور ایک مرثیے کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا ۔

''جنت سنگار''[1] ، جس میں آٹھ جنتیں یعنی آٹھ عمارتیں سجائی گئی ہیں ، ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء میں مکمل ہوئی جس کا ذکر ملک خشنود نے خود مثنوی میں کیا ہے :

کہانی ات بولیا سخنور
کہ جیوں ہے آٹھ جنت آٹھ کوثر

---

[1] ڈاکٹر زور نے (اردو شہ پارے : ص ۳۹ ۔ دکنی ادب کی تاریخ : ص ۳۸) ملک خشنود کی ایک مثنوی کا نام ''بازار حسن'' لکھا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بہشت تیوں پریکس کا ایک نام ہے
ملک ہور حور کوثر سب عام ہے
اسولک ہے بدل جیوں زر نگار ہے
جم اس کا ناؤں سو جنت سنگار ہے
''ملک خشنود'' موتی صاف رولیا
اہی کے لاؤں کا تاریخ بولیا

جیسا کہ آخری مصرعے میں اشارہ کیا ہے ، ''ملک خشنود'' سے اس کا سنہ تصنیف ۱۰۵۰ھ نکلتا ہے ۔ خشنود نے امیر خسرو کی ''ہشت بہشت'' کو اردو کا جامہ پہنانے کا کام سلطان محمد عادل شاہ کے حکم پر کیا :

کیے جب حکم عادل شاہ منجہ کوں
آ'چیا خسروی کا ساہ منجہ کوں

اس مثنوی پر خشنود بار بار فخر کرتا ہے اور اسے اپنی ایسی یادگار شمار کرتا ہے جس سے اس کا نام روشن رہے گا :

بندے خشنود کا نادر سخن ہے
جکوئی سمجا اوسے سب نورتن ہے

''در خاتمہ' کتاب جنت سنگار'' میں بھی اپنی اس عظیم کوشش پر روشنی

(بقیہ حاشیہ صفحہ' گزشتہ)

ہے کہ ''جنت سنگار'' کے ناقص مخطوطے ، مخزونہ' برٹش میوزیم ، کے اس شعر کو دیکھ کر :

عجب یک تہار میں گلزار دیکھا
پھول جوں حسن کا بازار دیکھا

زور مرحوم کو یہ خیال ہوا کہ اس مثنوی کا نام ''بازار حسن'' ہو سکتا ہے حالانکہ خشنود نے اپنی مثنوی کا نام بار بار ''جنت سنگار'' لکھا ہے ۔

''جنت سنگار'' کے دو قلمی نسخے انجمن ترقی' اردو پاکستان کراچی کے کتب خانہ' خاص میں محفوظ ہیں ۔ برٹش میوزیم کا نسخہ ناقص ہے جس میں صرف ایک ہزار اشعار ہیں ۔ انجمن کے ایک نسخے میں ۳۱۶۰ شعر ہیں ۔ ملک خشنود نے ، جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے ، ''جنت سنگار'' کے اشعار کی تعداد ۳۲۲۵ بتائی ہے :

کہیا ہوں بیت کا نادر شمار ہے
جو ہے دو سو پچیس ہور تین ہزار ہے

انجمن کے اس مخطوطے میں تقریباً سوا چار صفحات درمیان میں خالی ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ کاتب نے جس نسخے سے اسے لکھا ہے اس میں یہ صفحات یا تو خراب ہوں گے یا پڑھے نہ جا سکے ہوں گے ۔ یہ صفحات اس نے اس لیے خالی چھوڑ دیے کہ کسی اور نسخے سے پورا کر دے گا ۔ ان خالی صفحات میں ۱۵-۱۶ شعر فی صفحہ کے حساب سے ۶۵ شعر ہونے چاہئیں جو انجمن کے دوسرے ناقص نسخے میں موجود ہیں ۔ اس طرح ''جنت سنگار'' کا نسخہ مکمل ہو جاتا ہے اور اشعار کی تعداد ۳۱۶۰ + ۶۵ = ۳۲۲۵ ہو جاتی ہے ۔ (ج ۔ ج)

ڈالتا ہے:

دیا بوسہ عطارد جم قلم کوں   یوں کھولیا محبت کے علم کوں
خدا منجہ فہم کوں ات بل دیا ہے   قلم تو عنبر افشانی کیا ہے
عجب گلزار ہے سنگار بن کا   پھل فردوس کے نادر چمن کا
ستارے جیوں نجھل آسمان میں ہیں   امولک او رتن اس کہان میں ہیں
اہے نادر ورق میں خوب گفتار   کہ جیوں اسکندری درپن میں جھلکار
اگر عارف کے من کوں تاو جھاکا   ولیکن عاقلاں کے من کوں بھاکا
اگر عارف ہوس اس پر کرے گا   نظر جنت سنگار اوپر دھرے گا
رکھیا جن ناؤں نیکی کا جہاں میں   سبج جیتا ہے او دونوں جہاں میں
جکہوں جگ میں بشر کا ہے نشانی   سو ہے نیکی و بخشے سب ہے فانی
پڑ اوتیں مجے سوں کھول کہنا   ہیں او ہے بہوت دن ناؤں رہنا
لکھیا ہوں عقل سوں نادر بہوت خوب   ہوا ہے تو کتاب ہر آج محبوب

"جنت سنگار" میں مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق حمدِ باری تعالیٰ، نعتِ رسالت پناہ، صفتِ معراج، منقبتِ چہار یار اور مدحِ میر مومن (م - ۱۰۳۴ھ/ ۱۶۲۲ع) کے بعد داستان کا آغاز کیا گیا ہے۔ آغاز میں ان قصہ ہائے عیش و عشرت کے لیے زمین ہموار کی گئی ہے جو مثنوی میں بیان کیے جانے والے ہیں۔ بادشاہِ سکندر سپاہ ابوالمظفر سلطان محمد عادل شاہ کی مدح کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔ شاہ بہرام کے لیے سات ملکوں سے سات حسین و جمیل دوشیزائیں منگائی جاتی ہیں اور سات رنگ کے سات محل تیار کیے جاتے ہیں۔ بادشاہ ہر روز ایک محل میں ایک دوشیزہ کے ساتھ دادِ عیش دیتا ہے اور ایک قصہ سنتا ہے۔ پہلی مجلس محل گلناری میں معشوقۂ تاتاری کے ساتھ سہ شنبہ کو شروع ہوتی ہے۔ چہار شنبہ کو محلِ بنفشی میں یہ محفل جمتی ہے۔ پنجشنبہ کو صندلی میں اور جمعہ کو محلِ کافوری میں بزمِ عیش مرتب ہوتی ہے۔ دو شنبہ کو محلِ سبز میں، شنبہ کو محلِ مُشکیں میں اور یک شنبہ کو محلِ زعفرانی میں۔ اس طرح ہر رات نئی معشوقہ کے ساتھ مجلس ترتیب دی گئی ہے اور ایک نئی داستان سنائی گئی ہے۔ داستانیں دلچسپ اور حیرت انگیز ہیں۔ جب سات دن گزر جاتے ہیں اور یہ محفلیں برخاست ہو جاتی ہیں تو شاہ بہرام شکار کے لیے جاتے ہیں اور ایسے غائب ہوتے ہیں کہ آج تک معلوم نہیں کہ شاہ کو زمین کھا گئی یا آسمان۔

بحیثیتِ مجموعی مختلف قصوں کا یہ مجموعہ، جن کا مرکزی کردار شاہ بہرام ہے، دلچسپ ہے۔ لیکن ملک خشنود اپنے ترجمے میں وہ دلچسپی پیدا نہ کر سکا

جو امیر خسرو کی اصل فارسی مثنوی میں زبان و بیان اور فنی پختگی کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے۔ "جنت سنگار" کو پڑھتے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ خشنود میں مثنوی لکھنے کی طرف فطری رجحان نہیں ہے۔ وہ ترقی جو شاہی غلام سے سفیر کے عہدے تک خشنود نے کی اور جو عزت و احترام اسے دربار شاہی میں ملا وہ اس مخصوص مزاج ہی کی بدولت مل سکتا تھا جو بادشاہوں کے دربار میں ترقی کے لیے ضروری تھا اور جس مزاج کا اظہار قصیدے جیسی صنف کے ذریعے ہی ہو سکتا تھا۔ "جنت سنگار" میں حمد، نعت، منقبت، مدح میر مومن اور مدح محمد عادل شاہ میں جو جوش اور اظہار کی قوت محسوس ہوتی ہے وہ مثنوی کے بقیہ حصے میں خال خال دکھائی دیتی ہے۔ خشنود کی یہ شاعرانہ صلاحیت ایسے موقعوں پر بھی جم کر اُبھرتی ہے جہاں وہ خود اپنی تعریف کرتا یا شاعرانہ تعلّی سے کام لیتا ہے۔ قوتِ اظہار کے اس فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان حصوں کے علاوہ باقی مثنوی میں وہ کسی نہ کسی طرح "ہشت بہشت" کا پابند تھا۔ اور "ہشت بہشت" چونکہ خود امیر خسرو کی مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور نہ صرف "خمسہ" کی آخری بلکہ خود امیر خسرو کی بھی آخری مثنوی ہے جس میں "امیر خسرو کی شاعری پختگی اور پُرکاری کی آخری حد تک پہنچ گئی ہے اور اس خصوصیت کے لحاظ سے فارسی زبان کی کوئی مثنوی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی" اس لیے اس کا قدیم اردو میں ترجمہ کرنا خود ایک بڑا تجربہ اور امتحان تھا۔ "ہشت بہشت" کے اندازِ بیان، اختصار پسندی، واقعہ نگاری، تسلسل و ربط، روانی اور فنی توازن کا وزن اٹھانا ملک خشنود کی شاعرانہ صلاحیت سے باہر تھا۔ "جنت سنگار" کے ابتدائی حصے میں خشنود نے بیت بہ بیت ترجمہ کرنے کی کوشش کی لیکن جلد ہی اسے احساس ہو گیا کہ ہر شعر کا ایک شعر میں ترجمہ مشکل ہے اس لیے اس نے ترجمے کے مزاج کو اپنی سہولت کے مطابق بدل دیا۔ ہشت بہشت اور جنت سنگار کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ مسلسل اور بیت بہ بیت نہیں ہے۔ کہیں اشعار چھوڑ دیے گئے ہیں۔ کہیں بڑھا دیے گئے ہیں۔ کہیں مفہوم کو لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے۔ کہیں ترجمے کو لفظی رکھا ہے۔ اکثر اشعار میں ردیف و قافیہ کو بدل دیا ہے۔ کہیں معنی میں تبدیلی کر دی ہے۔ کہیں رمزیات و تلمیحات کو بدل دیا ہے۔

۱۔ شعرالعجم: شبلی نعمانی، حصہ دوم، ص ۱۶۳، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ۔

اس عمل نے اصل مثنوی کی اثر انگیزی کو بری طرح مجروح کیا ہے اور خسرو اور خشنود کے مزاج ایک دوسرے میں جذب نہیں ہو سکے ۔ آئیے اس بات کو چند مثالوں سے دیکھیں :

ہشت بہشت[1] از امیر خسرو	جنت سنگار[2] از خشنود
سخن آن بہ کہ بعد حمد خدائی	کہتا ہوں حمد اول میں خدا کا
بود از نعت خواجہؐ دو سرائی	کہتا ہوں نعت بعد از مصطفیٰؐ کا
احمد آن مرسلِ خلاصہؐ کون	پھر مصطفیٰؐ محبوب رب کا
پردہ پوشِ امم بدامن عون	کہے سارے لیں توں تاج سب کا
میم احمد کہ در احد غرق است	کہ احمد احد میں باندیا کمر بند
کمر خدمت از ہے فرق است	جو ہو بندا ہے او صاحب خداوند
احمد اندر احد کمربند است	اپی کا حق حبیب اللہ دیا ناؤں
یعنی ایں بندہ آن خداوند است	لیں کا چھوئیں ہو کوئی دیکھیا نہیں چھاؤں

نعت شروع میں ہے اس لیے ملک خشنود اصل سے قریب تر رہنے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن جب داستان پر آتا ہے اور زبان و بیان کے سرے تار و پود سے ایک نقش بناتے ہیں تو وہ نہ صرف اصل سے دور ہو جاتا ہے بلکہ احساس و جذبہ اور زورِ بیان کی وہ قوت جو ''ہشت بہشت'' میں محسوس ہوتی ہے ''جنت سنگار'' سے غائب ہونے لگتی ہے ۔ مثلاً ''ہشت بہشت'' کی داستانِ ہفتم کا مقابلہ ''مجلس آراستن شاہ بہرام روز جمعہ در محل کافوری . . .'' سے کیجیے تو ترجمے کی نوعیت بدل جاتی ہے اور اثر و تاثر کا فنی عمل کمزور پڑتا محسوس ہوتا ہے ۔

ہشت بہشت	جنت سنگار
روز آدینہ کز خزانۂ نور	عجب کچھ روز جمعہ تھا نورانی
سر برون زد شہانۂ کافور	کیا بہرام اس دن شادمانی
کرد بہرام با ہزار امید	نچھل اس روز کا تھا تو جیو سور
جامۂ کافور دام چوں ناہید	اچھا بے بدل جیوں صاف کافور
لب پُر از خندہ چوں گل سوری	پرت بہرام میں تھا دل پری کا
شد بگنبد سرائے کافوری	کیا کسوت عجایب مشتری کا

---

[1] ہشت بہشت : (قلمی) ، انجمن اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] جنت سنگھار : ایضاً ۔

بلطافت نگارِ خوارزمی	کیا کافور سندھر میں نول شال
کرد ترتیب رونق بزمی	اچھا کہن اوپر کا بے بدل سال
خدمت خاص را میاں بر بست	چتر جاوید سد دھن سورانی
ہمچو ہندوی آفتاب پرست	درس جیوں سور سارا جگ مگانی
از لبِ جام و جام لب پُر مے	کرے خدمت چتر شہ دھور کا ہوں
گہ می‌داد کہ گوارش ہے	کرے پوجا اروہن سور کا جوں
شاہ با ایں بہار دیدہ فروز	پرت دھن کا کیا من میں اولالی
بادہ میخورد تا بآخر روز	لگیا شہ جھیلنے مد کی پیالی
شب چوں خورشید بست پردۂ تار	پیالا مست پیارے مست بہرام
شد فلک پُر ز صد ہزار نگار	سنجاری لگ تنہا بن عشق بہرام
گفت با آفتاب سیم براں	ہوا جب رین زہرہ جگ مگایا
تا مکالہ فسانہ چوں دگراں	کرن کی کیس جب چندر دکھایا
نازنیں چشمہائے ناز آلود	کہیا تو شاہ اس چندر بدن کوں
در کف پائے شاہِ عالم سود	چتر چنچل سکی محبوب دھن کوں
گفت کائے خسروِ زمین و زماں	اول بولیا کہانیاں چوں جو تاریاں
زیرِ فرمانِ تو ہمیں و ہماں	سہیلیاں بے بدل منجہ کراں ساریاں
تا سپہرِ بلند برپاہست	کہانی بول منجہ توں بھی سگھڑ نار
نورِ خورشید عالم آرایست	جو ہوتے بخت سوتے آج ہوشیار
چہ بود تحفہ مور بے جاں را	الٰہی دو لین میں دھن کی تماری
کہ کند پیش کش سلیماں را	سکر جاگے ہیں ہو سنگ رین ساری
لیک چوں دست من بذیل عطاست	کرے تسلیم شہ کوں دھوں سو جاتی
کرم شاہ پردہ پوش خطا است	دھرے شہ کے قدم اوپر پشانی
نقد کم سکہ را عیار دہم	کہے توں بادشہ جگ کا جہاں گیر
کاسدی را رواج کار دہم	سدا تجھ دھاک سوں دشمن ہیں دل گیر

ترجمے میں اصل سے دور ہو جانے کی وجہ سے ''جنت سنگار'' کا وہ فنی اثر کمزور پڑ گیا ہے جس کی امید اصل کے مطابق رہنے سے کی جا سکتی تھی ۔ ساری مثنوی میں کم و بیش ترجمے کا یہی رنگ ہے ۔ لیکن ترجمے کے اس نقص کے

باوجود ملک خشنود قدیم اُردو کے اُن محسنوں میں شمار ہونا چاہیے جنھوں نے فارسی زبان کے ساتھ دکنی اُردو کو مانجھا اور اس میں وہ زور ، وہ کس بل پیدا کرنے کی کوشش کی جس سے زبان کا دریا پاٹ دار ہو کر زیادہ روانی کے ساتھ بہنے لگا ۔

اس مثنوی کے زبان و بیان کا وہی رنگ ہے جو عام طور پر اس دور کی اُردو میں ملتا ہے ۔ لیکن ''ہشت بہشت'' کے تخلیقی اثر کی وجہ سے خود ''جنت سنگار'' پر فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے ۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ خشنود ، بیجاپور میں رہنے کے باوجود ، بنیادی طور پر گولکنڈا کی فارسی اسلوب و آہنگ والی روایت کا تربیت یافتہ تھا ۔ اور اس دور میں جب اس نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا ، خود بیجاپور پر فارسی طرزِ احساس اپنے مخصوص اسلوب و آہنگ کے ساتھ غالب آ رہا تھا اور دکن کی ہندوی تہذیب فارسی تہذیب کے آگے سپر ڈال رہی تھی ۔

ملک خشنود کی شعری صلاحیتوں کا اندازہ ''جنت سنگار'' کے حمد ، نعت ، منقبت اور مدح کے اشعار سے ہوتا ہے ۔ یہاں ایک زور ، ایک گونج ، ایک جھنکار کا احساس ہوتا ہے ۔ لہجے کی بلند آہنگی ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور یہاں قصیدے کے نقوش دبے دبے سے اُبھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ خشنود نے ، جیسا کہ ہم نے پہلے کہا ہے ، قصائد بھی لکھے اور غزلیں اور مرثیے بھی لکھے لیکن اب تک یہ سب چیزیں ، اس کے حالاتِ زندگی کی طرح ، پردۂ تاریکی میں ہیں ۔ قدیم بیاضوں میں تلاش کرنے سے ہمیں خشنود کا ایک مرثیہ ، ایک ہجو اور چار غزلیں ملی ہیں جن سے اس کے شعری مزاج اور تخلیقی صلاحیتوں کا کچھ اندازہ ہوتا ہے ۔

خشنود کے ہاں ، اُس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح ، غزل کا موضوع عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود ہے ۔ عشق کی دیوانگی ، آنسوؤں کے موتی ، بِرہ کی آگ ، غم کا دریا ، بے وفائی ، وعدہ فراموشی اور رقیب ہی ملک خشنود کے موضوعات ہیں ۔ غزل کا مقصد صرف عورت (جو محبوب ہے) کا ذکر اور اس کی اداؤں ، وفاؤں اور جفاؤں کا بیان ہے ۔ ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اصناف و بحور نے ہندوی اصناف و بحور کی جگہ لے لی ہے اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ معاشرے کا طرزِ احساس بھی بدل گیا ہے ۔ اب جانم ، جگت گرو

اور عبدل کا رنگِ سخن پھیکا پڑ گیا ہے ۔ خشنود کی یہ غزل[1] دیکھیے :

اچپل چتر سکی کوں ہمارا سلام ہے
جس کے اَدھر میں شہد تے میٹھا کلام ہے
جتو جوں چکور ہوا تجے دیکھت چندر مُکھی
مُنج من میں اشتیاق جو تیرا مدام ہے
تجہ باج کیوں جیوں کہ جگت دیک تجہ کہیں
پیو باج جن جیا اُسے جینا حرام ہے
پل پل کوں دل منے میرے تس دن سو توں بسے
جوں برہمن کے من میں سدا رام رام ہے
گر پیارا توں رکھیے کہ تو خشنود سات مل
قربان تجہ پہ میں ہے میرا جتو تمام ہے

یہاں یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ وہ آویزش اور وہ کشمکش ، جو ہندوی اور فارسی طرزِ احساس کے درمیان ایک عرصے سے جاری تھی ، اب ختم ہونے کے قریب ہے اور فارسی طرزِ احساس کا رنگ غالب آ رہا ہے ۔ یہ اثر اس کے سارے کلام میں رنگ بھرتا دکھائی دیتا ہے ۔ ایک اور غزل دیکھیے :

تھی تجہ پر سیا پیاری تو بھوئیں جتو لگائے گئے
لین کے حاجیاں بھیج کر اشارت سوں بلائے گئے
بھولت لولاں کے وعدے دے گئے تجہ سوں دغا بازی
رتیں اوبر بِرہ کی آگ میں صندر کیوں جلائے گئے
دو تن کی بات سن سن کر کپٹ دل پر تو دھرتے ہیں
اتا سب بوج کر تجہ کوں پریم سدھ بھی بھلائے گئے
بِرہ کے بس کھٹے تجہ دے سکھیاں کا ڈنڈ نیارے تیں
اَدھر کا تجہ پلا امرت مسیحا ہو جلائے گئے
چنچل سکھیاں سوں مل مل کر بنا اغیار ہوتے لیے
عجب معلوم ہوتا ہے جھوئیں جھگڑا لگائے گئے
نبر ہو عشق مشکل ہے حقیقت ہور مجازی کا
پرت ہوروں کوں لا تجہ سوں سواں جوتیاں تو کھائے گئے

---

[1] بیاضِ قلمی ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

چتر خرشنود کے بالاں پر سجیں میں کچ دیوانے ہیں
کہے میں پیار سوں پیارے میرا ہو یوں پلانے گئے

اس غزل میں بھی یہی رنگ ، یہی اثر جاری و ساری ہے ۔ ایک غزل میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے :

اگر دنیا میں رکھنا ہے تو رکھ ایمان سوں یا رب
غزانا دے محبت کا ، رہوں تجھ دھیان سوں یا رب

ایک غزل نما نظم میں ہارون نامی گھوڑے کی بدخصلتی پر ہجویہ انداز میں شعر کہے گئے ہیں ۔ یہاں بھی خشنود کی صلاحیتِ شعرگوئی ابھرتی ہے اور زور دکھاتی محسوس ہوتی ہے :

ہارون گھوڑا اولکھن کھیکال ہے یک بار کا
اوس کی بری خصلت ستی مرنا بھولیا ہے سار کا
رنگ میں حرامی بور ہے سوں کا بڑا سر زور ہے
ڈُمبی چھپاتا چور ہے دل جوں بھر مردار کا
خوبی نہ اوس میں ماترا کھوٹا پورا ہے ذات را
جاما چراغاں لاترا دل جوں بھر گفتار کا
مارے اگر چابک کبُل ڈُمبی کوں رکھتا ہے چگل
کھینچے تو لیں آتی نکل ہے وقتِ استغفار کا
انگے تسو چلتا نہیں آبھار میں ملتا نہیں
جوں کانڈ کچھ ہلتا نہیں کھلکا ہے اودو پار کا
خشنود لوں گمبیر ہے تیرا نہ کچ تقصیر ہے
کھوئے سوں کیا تدبیر ہے نیں ہے گنہ اس سار کا

اسی طرح غزل کی ہیئت میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک مربع مرثیہ ملتا ہے جس میں غم کے جذبات کو آہ و زاری کی سطح تک ابھارنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس مرثیے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ مرصّع ہے ۔ اس کا لہجہ و آہنگ بلند اور زور سے اونچی آواز میں بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ ہر شعر میں تین ہم قافیہ الفاظ اور چوتھا قافیہ مطلع کی مناسبت سے لایا گیا ہے :

ماتم محرّم کا تیج تر جگ منے آیا عجب
دھرتی گگن پاتال میں پھر آگ سلگایا عجب
ٹوٹا قلم ترٹیا زباں کیوں کر لکھوں غم کا بیاں
غم ہو رہیا سات آسماں غم نے بادل چھایا عجب

فردوس کا سب پھولبن روتا ہے نرگس یاسمن
پھاڑے ہے لالہ پیرہن لہو میں چمن نہایا عجب
مارے ہے شہ غم کربلا سوئے ہے دکھ لگ لگ بلا
مرتا ہے عالم تلملا گھر گھر سو دکھ دھایا عجب
سینا نبی کا چاک ہے سارا ملک غمناک ہے
عالم اڑاتا خاک ہے کیا خلق دکھ پایا عجب
شہ کا کٹے جب سر جدا سن فاطمہ رووے سدا
انصاف کر میرے خدا تیرا بھی سایا عجب
مارے محب زاری کریں سمدور لوہا کا بھریں
باطن سینا سے ہو بھریں ماتم خبر لیایا عجب
شہ کا بندا خشنود ہے دیکھن چرن مقصود ہے
شاہد میرا معبود ہے جن جگ کو پرچایا عجب

ملک خشنود کے ہاں فنی شعور ، شعرگوئی میں اہتمام اور فنی سنگھار سے شاعری کو سنوارنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ خشنود کا کلام اس بات کا بھی احساس دلاتا ہے کہ اب زبان و بیان کے دھارے کا رخ متعیّن ہو گیا ہے اور اب وہ ولی دکنی کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ ملک خشنود ایک پُرگو شاعر تھا ۔ قصیدہ ، ہجو ، غزل و مرثیہ بمقابلہ مثنوی کے اس کے مزاج سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے ۔ اس نے فارسی روایت و اسالیب کو قدیم اردو زبان میں پیوست کرنے اور اس رجحان کو واضح شکل دینے میں قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں ۔

اردو زبان کا یہ دور فارسی اسلوب و آہنگ کے پھیلنے اور جذب ہونے کا دور ہے ۔ اس دور میں قصہ کہانیاں بھی فارسی سے اردو میں ترجمہ ہو رہی ہیں ۔ اظہار کے سانچے اور خیالات و اشارات بھی اردو کا جامہ پہن رہے ہیں اور اسی تہذیبی رجحان کے ساتھ معاشرے کا طرزِ احساس ، پسند و ناپسند کا معیار اور اس کا باطن اندر سے بدل رہا ہے ۔ ہندوی تہذیب اور اسالیب و اصناف ٹکسال باہر ہو رہے ہیں ۔ اسی کے ساتھ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ خود فارسی زبان کا عام رواج معاشرے میں روز بروز کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے اور رفتہ رفتہ اردو زبان فارسی کی جگہ لے رہی ہے ۔ لیکن فارسی کے عام رواج کے کم ہونے کے باوجود یہ معاشرہ فارسی زبان کی تہذیبی و تخلیقی روح کو ، اس کے تمام اصناف ، علامات ، رمزیات ، تلمیحات اور اسالیب کو اپنی زبان میں جذب کرنے کی پوری کوشش کر رہا ہے تا کہ اردو زبان بھی فارسی زبان کی سطح پر آ جائے ۔

اس دور کا یہ ایک غالب رجحان ہے ۔ دوسرا رجحان طویل نظموں کی طرف ہے جو قصائد اور مثنویوں کی شکل میں نظر آتا ہے ۔ سلطان محمد عادل شاہ کے تیس سالہ دور میں جتنی طویل نظمیں اور مثنویاں لکھی گئیں کسی اور دور میں مشکل سے نظر آئیں گی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کے زیرِ اثر اردو زبان کے تخلیقی سوتے پھوٹ نکلے ہیں ۔

اسی دور میں مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' کی پیروی میں امین نامی ایک شاعر نے ''بہرام و حسن بانو'' کے نام سے ''مقیمی مثال'' ایک مثنوی لکھنی شروع کی :

یکایک میرے دل پر آیا خیال   قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال

لیکن ابھی امین کی یہ مثنوی پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ موت کا نقارہ باج گیا اور اسے بے تیل ِ مرام جہاں سے کوچ کرنا پڑا ۔ امین ، شاہ عالم کے مرید[1] اور ایک صوفی منش الشان تھے ۔ وہ کسی دربار سے وابستہ نہیں تھے ۔ یہ ناتمام مثنوی بھی اور بہت سی لاتعداد تخلیقات کی طرح ضائع ہو جاتی اگر اس دور کے ایک اور صوفی شاعر دولت شاہ کو اسے پایہ' تکمیل تک پہنچانے کا خیال نہ آتا ۔ موجودہ شکل میں ، مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' کے مطالعے سے یہ پتا نہیں چلتا کہ امین نے اسے کہاں تک لکھا تھا اور دولت شاہ نے اسے کہاں سے آگے بڑھایا اور مکمل کیا ۔ دولت شاہ نے صرف ایک جگہ اتنا بتایا ہے کہ :

ہوئے بیت صد چار اور اک ہزار   بیاں اس کا دولت کیا آشکار
امین نے ناقص رکھا تھا اسے   کہ دولت نے پورا کیا اب اسے

ایک جگہ تاریخ ِ تصنیف بھی دی ہے :

سن ایک ہزار اور پنجاہ میں   جمعہ روز ۔ ۔ ۔ ربیع ماہ میں
بفضل ِ الٰہی کیا میں نظم   بتاریخ چہاردہم کیتا ختم

برٹش میوزیم میں ایک فارسی قصہ[2] بھی امین کا لکھا ہوا موجود ہے ، اور ان دونوں کے مقابلے سے پتا چلتا ہے کہ یہ اردو مثنوی اسی فارسی مثنوی کا تقریباً ترجمہ[3] ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی امین نے یہ قصہ پہلے فارسی میں لکھا تھا

---

[1] ۔ ''بہرام و حسن بانو'' میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے :

امین شاہ عالم ہمارے ہیں پیر   ہیں روز محشر میں مرے دستگیر

[2] ۔ یورپ میں دکھنی مخطوطات : از نصیر الدین ہاشمی ، ص ۲۱۹ ۔

[3] ۔ اردو شہ پارے : ص ۴۰ ۔

اور اپنی آخری عمر میں ، مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' کی مقبولیت اور فارسی زبان کے عام رواج کو کم ہوتے دیکھ کر ، اس قصے کو عوام تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے اسے اردو میں لکھنے کا خیال آیا ۔ فارسی اور اردو مثنویوں کے تقابل سے یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے :

بہرام و حسن بانو ، از امین (فارسی)	بہرام و حسن بانو ، از امین (اردو)
کہ بنشیں پیش من اے بو سہتر	دیا شاہ نے دیو کوں تب یہ جواب
ز استادن نشستن از تو بہتر	کہ آؤ اپن مل کے پیویں شراب
چرا ہستی تو استادہ بہ پیشم	گیا شہ کے نزدیک تسلیم کر
بیا بنشیں بخور ساغر ز دستم	بٹھایا شہنشاہ نے تعظیم کر
تو پیش من بخور مے من بہ پیشت	دونوں مل بیٹھے ہوئے ہم کلام
وگرنہ من ہمیں ترسم ز نیشت	گئی شاہ کے دل کی دہشت تمام
نشست آں دیو پیش شاہ و مے را	کیا شاہ اور دیو نیں مے کشی
بخورد و گوش کرد آواز نے را	ہوئے آپ میں آپ دونو خوشی

قصے کے آغاز میں بھی ایک جگہ امین نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

قصا فارسی سن کے بانی خبر   خدا کی جو قدرت میں تھا یک شہر

کہیں اردو ترجمہ لفظی ہے ، کہیں مفہوم لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے ۔ کہیں چند اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے لیکن قصے کی ترتیب ، واقعات ، سہمات اور جنگوں کا بیان ، عشق ، وصال اور عیش و عشرت کی تفصیل کم و بیش فارسی مثنوی کے مطابق ہے ۔ ''بہرام و حسن بانو'' کی زبان اور بیان صاف ہیں اور فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ امین و دولت شاہ میں شعرگوئی کی اچھی صلاحیت ہے ۔ مناظر ، جذبات ، جنگوں اور سہمات کے بیان کا سلیقہ ہے ۔ شاعری کا معیار اُن کے سامنے یہ ہے کہ لفظوں کو بر محل استعمال کرنے سے وہ آبدار موتی بن جاتے ہیں اور اسی عمل سے شعر کا وقار قائم ہوتا ہے :

زباں پر ہے جس کے موتی آبدار   اسی کے سخن کا ہے اکثر وقار

اس مثنوی میں فارسی و عربی تلمیحات کا عمل دخل بڑھ جاتا ہے اور ہندوی تلمیحات کم و بیش غالب ہو جاتی ہیں ۔ یہ داستان دلچسپ اور رنگا رنگ ہے اور امین و دولت شاہ نے اسے سلیقے سے بیان کیا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نئی شاعری کا

ایک قابلِ قدر نمونہ ہے۔ "بہرام و حسن بانو" عشقیہ مثنوی کی اس روایت کو، جو مقیمی کی "چندر بدن" میں نظر آتی ہے، آگے بڑھاتی ہے: مثلاً ایک مقام پر دکھایا گیا ہے کہ دیو بہرام پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسے اٹھا کر باغ میں لے آتا ہے۔ بہرام باغ میں سیر کر رہا ہے۔ شہزادی حسن بانو اور اس کی تین سہیلیاں حوض میں نہا رہی ہیں اور آپس میں بہرام کا ذکر کر رہی ہیں۔ بہرام حسن بانو کو دیکھ کر چپکے سے جاتا ہے اور ان سب کے کپڑے چھپا دیتا ہے۔ جب یہ نہا کر حوض سے باہر آتی ہیں تو کپڑے نہ پا کر پریشان ہوتی ہیں۔ اس صورتِ حال کو امین و دولت شاہ خوب صورتی سے یوں بیان کرتے ہیں:

اپس میں وہ کر آپ اپنا قرار — نہا کر پانی میں آیاں بہار
نہ دیکھیا اپس رخت کوں ٹھار کر — اوٹھیاں وہ ترت منہ پر ہار کر
وہ رونے لگیاں وہاں نپٹ زار زار — صبر کر گریباں کے تئیں پھاڑ پھاڑ
لگیاں ڈھونڈنے باغ بھیتر تمام — ہر یک ٹھار گذریاں وہ ہر ایک مقام
وہاں ڈھونڈیاں بہوت بیزار ہو — اپس میں وہ سب آپ لاچار ہو
کھڑیاں ہو اسی ٹھار کیتا آواز — کہ اے ذر و چھندی و حیلہ دراز
توں ہے آدمی یا فرشتہ مگر — کہ ہے جن پری دیو بیدادگر
تو ہے، اپس کی کہے آ مراد — قسم ہے خدا کی کریں اس کو شاد
وہ سن شاہ واں ستی آیا بہار — دیکھوت شہ کی خوبی گیاں سدھ بسار
ترت ستی ملکر یوں کیتی عرض — کہیوں تم کوں ہم ساتھ کیا ہے غرض
جو کپڑے ہمارے رکھیں ہیں چھپا — جو کچھ دل میں ہووے سو دیو تم بتا
انوں ساتھ تب شہ اوٹھا بول کر — چھپے راز دل کے سبھی کھول کر
تمہارے جو ہے ساتھ بانو حسن — انے دل میں میرے کیا ہے وطن
میرا جیو اس پر ہوا ہے فدا — خدا اس سیں مجھ کوں نہ راکھے جدا
یہ سن کر پریوں نیں دیا تب جواب — اوٹھا شرم کا مکھ سوں اپنا نقاب
توں ہے شہ خردمند روشن ضمیر — توں ہے جگ کے انسان میں بینظیر
ہماری زباں میں کہیں کیا تجھے — ہو ہے سب حقیقت ہویدا تجھے
عبث تم نے ہم سوں کیا ہے خیال — یہی بات ہوف نپٹ ہے محال
کہاں ہم پریزاد کہاں آدمی — کہاں آسماں اور کہاں ہے زمیں
کہا شہ نے ہرگز نہ ہوئے یہ بات — مرا جی لگیا ہے اسی کے سنگات
مرے تئیں اسی ساتھ اب کام ہے — مرے دل میں اب یہ دل آرام ہے

اس مثنوی کے زبان و بیان، لہجہ و آہنگ اور اندازِ فکر میں ایک ایسی

تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ خود اس دور کے لیے جانم و عبدل کی زبان اجنبی ہو کر رہ جاتی ہے۔ فارسی سے ترجموں کے رواج نے اس تبدیلی کو ایک واضح شکل دینے میں بہت مدد کی۔ ہم نے کہیں اس بات کا اظہار کیا تھا کہ جب ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقی قوتوں کے اظہار کے لیے موجودہ راستہ تنگ نظر آنے لگتا ہے تو وہ اس زبان و ادب کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو تہذیبی و سیاسی سطح پر ان سے قریب تر ہو۔ ابتدائی دور میں جو روایت ان سے قریب تھی وہ ہندوی زبانوں کی روایت تھی، اسی لیے اردو نے تقریباً پانچ سو سال سے زیادہ عرصے تک اس سے استفادہ کیا اور اپنے بنیادی لہجے، اسلوب اور مزاج کی تشکیل میں دل کھول کر مدد لی۔ لیکن جب اس روایت کا سوتا سوکھ گیا اور جو کچھ اس روایت سے لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اہلِ علم و ادب کی نظر فارسی زبان پر پڑی اور انھوں نے اس سے نئے خون کا اضافہ کر کے خود اردو زبان و ادب کو فارسی کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ جیسے جیسے اردو کا عام رواج بڑھتا گیا، ان کوششوں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اسی احساس اور اندازِ فکر کے ساتھ اردو میں ترجموں کا دور شروع ہوا۔ سلطان محمد عادل شاہ کا دور فارسی سے اردو ترجموں کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ رستمی کا "خاور نامہ" بھی اسی خواہش کا نتیجہ ہے۔ یہ بہت بڑا کام تھا، کون کرتا؟ لیکن جب ملکہ خدیجہ سلطان نے کہا کہ جو کوئی 'خاور نامہ' فارسی کو اردو کا لباس پہنائے گا اسے نہ صرف انعام و اکرام سے نوازا جائے گا بلکہ اپنے زمانے کے شعرا میں ممتاز و سرافراز بھی سمجھا جائے گا[۱] تو کمال خاں رستمی نے اس کام کا بیڑا اٹھایا اور ڈیڑھ سال کے عرصے میں فارسی "خاور نامہ" کا کم و بیش بیت بہ بیت ترجمہ کر دیا۔ یہ ترجمہ ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء میں پایۂ تکمیل کو پہنچا۔

کمال خاں رستمی، اسماعیل خاں کا بیٹا تھا جسے عادل شاہیوں کی طرف سے خطاط خاں کا خطاب ملا تھا۔ اسماعیل خاں کا خاندان چھ پشتوں سے دبیرِ شاہی کے عہدے پر فائز تھا۔ کمال خاں رستمی نہ صرف علومِ مروجہ سے بہرہ ور تھا بلکہ فارسی قصائد و اردو غزلیات کی وجہ سے بھی بیجاپور میں شہرت رکھتا تھا۔ 'خاور نامہ' فارسی ایک طویل مثنوی ہے جسے ابنِ حسام (۸۷۵ھ/۱۴۷۰ء) نے ۸۳۰ھ/۱۴۲۶ء میں "شاہنامہ فردوسی" کی روایت کو سامنے رکھ کر لکھا۔

---

[۱] خاور نامہ: مرتّبہ شیخ چاند، مطبوعہ ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء۔

اُس وقت تیموری سلطنت پر امیر تیمور کا پوتا حکمران تھا ۔ دکن میں احمد شاہ بہمنی کی سلطنت تھی اور گیسو دراز کے انتقال کو پانچ سال کا عرصہ ہو چکا تھا ۔

خاور نامہ' فارسی کے دو موجود مخطوطوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں کی ترتیب و تدوین میں بھی فرق ہے ۔ ایک نسخے میں کچھ اشعار زیادہ ہیں جو دوسرے نسخے میں نہیں ہیں ۔ اس بات کے پیش نظر جب خاور نامہ' دکنی سے ان مخطوطوں کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کے سامنے کوئی اور نسخہ تھا ۔ خاور نامہ' دکنی کے واحد مخطوطے میں بجائے ۲۴۰۰۰ اشعار کے کل ۲۲۰۶۱ اشعار ہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ نسخہ بھی مکمل نہیں ہے ۔ دو ایک مقام پر بے ربطی کا احساس بھی اسی لیے ہوتا ہے ۔ ترجمہ' دکنی بحیثیتِ مجموعی فارسی متن کے مطابق ہے لیکن بعض مقامات پر مطلب کی وضاحت کے لیے دو چار اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے اور کہیں کہیں فارسی اشعار ترک کر دیے گئے ہیں ۔ بعض اشعار کو آگے پیچھے ، اوپر نیچے بھی کر دیا گیا ہے ۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے ترجمہ زیادہ تر اصل کے مطابق ہے ۔ پھر بھی ایک ہے ۔ داستان کی ترتیب اور کہانی کے تسلسل کو بھی مترجم نے جوں کا توں برقرار رکھا ہے ۔ اکثر قافیوں کو بھی اصل کے مطابق رکھا گیا ہے ۔ ترجمے کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم فارسی و اُردو خاور نامہ سے چند اشعار درج کرتے ہیں :

خاور نامہ' فارسی	خاور نامہ' اُردو
نہد بر سر کوہ زریں کمر	رکھے کوہ زریں کمر کے اپر
کُہے چتر مشکیں کہے تاج زر	کدھیں تاجِ مشکیں کدھیں تاجِ زر
بر آرندۂ خیمہ' بے ستون	اچایا ہے مطلب او بن تھالب سوں
نگارندۂ سقفِ زنگار گوں	رنگایا ہے اسمان زنگار سوں
چہ میگویم از راز چرخ بلند	کہوں راز کیا چرخ کا کھول کر
نگہ کن ازیں تیرہ خاک نژند	زمیں سات طبقاں رکھیا تول کر
بر آید عروس بہار از چمن	عروسِ بہار آ کرے انجمن
بروید گل و لالہ و نسترن	زمیں پر اُٹھے لالہ ہور نسترن
برون آید از غنچہ خاتونِ گل	باہر آئے غنچہ تھی گل در چمن
بسرسبزیِ تخت میمون گل	ہرے تخت پر بادشاہاں گمن
ز نور خرد روشنائیم بخش	مجھے عقل دے تا پچھانوں تجھے
ز بیگانگی آشنائیم بخش	صفت آپ زباں سوں بکھانوں تجھے

ان چند مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کم و بیش اصل کے مطابق ہے ۔ رستمی نے ایک ایسی زبان کی شاعری کا ترجمہ ، جو اپنی پختگی کا اظہار تقریباً چھ سو سال پہلے "شاہنامہ' فردوسی" میں کر چکی تھی ، دکنی اُردو میں کر کے ، جو ابھی اپنے دورِ تشکیل سے گزر رہی تھی ، نہ صرف اپنے شاعرانہ کمال کا ثبوت دیا بلکہ خود اس زبان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو بھی سامنے لایا ۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ اُردو مثنوی یقیناً ایک ایسا کارنامہ ہے جو رستمی کے نام کو ہمیشہ روشن رکھے گا ۔ خود رستمی بھی اسے ایک معجزہ سمجھتا ہے :

کیا ترجمہ دکھنی ہور دلپذیر   بولیا معجزہ ہو کمال خان دبیر

رستمی کی مشکلات کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے ایک زبان کی شاعری کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا کام کیا ہے اور خصوصیت سے جب وہ زبان دوسری زبان کے مقابلے میں ابھی اپنے لڑکپن کے دور سے گزر رہی ہو ۔

''خاور نامہ'' اُردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے جس میں ۲۲۶ عنوانات قائم کیے گئے ہیں ۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کے مرکزی کردار حضرت علی ہیں ۔ مزاج کے اعتبار سے یہ قصہ ''داستانِ امیر حمزہ'' فارسی سے ملتا جلتا ہے ۔ ''خاور نامہ'' میں بھی معرکہ آرائیاں اور بہادری و شجاعت کے کارنامے ہیں ۔ کفار کی فوجوں سے مسلمانوں کی جنگیں ہیں جن میں بالآخر مسلمان فتح یاب ہوتے ہیں ۔ یہاں جادوگر بھی ہیں اور ساحر و عیّار بھی ۔ حیرت انگیز واقعات بھی ہیں اور عجیب و غریب قصے بھی ۔ قدم قدم پر مشکلات اور دشواریوں کا بیان بھی ہے لیکن ہمت و استقلال ، بہادری و سردانگی ، اسلامی جوش و عقیدہ سے آخرکار مسلمان ان سب پر غالب آ جاتے ہیں اور کافروں کو ہزاروں لاکھوں کی امداد میں مسلمان کر لیتے ہیں ۔

یہ داستان آنحضرتؐ کی زندگی ہی میں شروع اور ختم ہوتی دکھائی گئی ہے ۔ مسجدِ اقصیٰ میں آنحضرتؐ صحابہ' کرام کے ساتھ تشریف فرما ہیں ۔ صحابہ' کرام اپنی اپنی بہادری کے کارنامے سنا رہے ہیں ۔ سعد وقاص اپنی بہادری کا ذکر کرتے ہیں اور ابوالمحجن ، جن کی تربیت حضرت علی نے کی تھی ، اپنی شجاعت کی داستان سناتے ہیں ۔ کسی بات پر دونوں میں تکرار ہو جاتی ہے ۔ اس پر حضرت عمر چراغ پا ہو جاتے ہیں اور دونوں کو چابک سے مارتے ہیں ۔ اس پر یہ لوگ وہاں سے غصے میں اٹھ کر ، ہتھیار باندھ کر ، اپنے اپنے گھوڑوں

پر سوار ہو کر ، الگ الگ سمتوں میں ، جنگل کی طرف چل دیتے ہیں ۔ ایک جگہ پھر دونوں کی ملاقات ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے کہتے ہیں کہ جب تک وہ عمر سے بدلہ نہ لیں گے ، چین سے نہ بیٹھیں گے ۔ چلتے چلتے وہ ایک ایسے ملک میں پہنچتے جس کا بادشاہ ہلال بن علقمہ تھا ۔ یہاں ان دونوں سورماؤں کی معرکہ آرائیاں شروع ہوتی ہیں اور خاور نامہ مختلف جنگوں ، بہادری و شجاعت کے کارناموں کے بیان کے ساتھ قدم قدم آگے بڑھتا ہے ۔ ادھر آنحضرتؐ جب دیکھتے ہیں کہ تین دن ہوگئے ہیں اور سعد وقاص اور ابوالمحجن مدینہ واپس نہیں آئے تو حکم دیتے ہیں کہ وہ جہاں ہوں انھیں لایا جائے ۔ حضرت علی اپنے غلام عنبر کے ساتھ ان کی تلاش میں نکلتے ہیں ۔ یہاں سے 'خاور نامہ' کا مرکزی کردار اور ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور پھر مختلف مراحل سے گزرتا ، منزلوں کو سر کرتا پہلے سعد وقاص سے ملتا ہے اور پھر ہزار مشکلات کے بعد ابوالمحجن سے ملاقات ہوتی ہے ۔ داستان میں کئی عورتیں بھی سامنے آتی ہیں جو بادشاہوں کی بیٹیاں ہیں یا بہنیں اور جو اسلام قبول کر کے مسلمانوں کے ساتھ دادِ شجاعت دیتی ہیں ۔ دل افروز ، نوادر کی بیٹی ہے جس کی شادی سعد وقاص سے ہو جاتی ہے ۔ بادشاہ جمشید کی بیٹی گل چہرہ اور بہن پری 'رخ بھی داستان میں اُبھرتی ہے ۔ صلصال شاہ کی ملکہ گلنار بھی اہم کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو صلصال کی موت کے بعد مسلمان ہو جاتی ہے ۔ عمرو اُمیہ حضرت علی کی فوج میں شامل ہیں اور اپنی عیاری سے نہ صرف داستان کو دلچسپ بنا دیتے ہیں بلکہ حضرت علی کی ہر وقت مدد بھی کرتے ہیں ۔ ''خاور نامہ'' کے عمرو اُمیہ مزاجاً داستانِ امیر حمزہ کے عمرو عیار ہی کا ایک روپ ہیں جو داستان میں عمل حرکت پیدا کرتے ہیں ۔ "خاور نامہ" بھی ، جیسا کہ اس زمانے کی ہر داستان میں ملتا ہے ، فتح یابیٔ اسلام پر ختم ہوتا ہے اور جب حضرت علی لاؤ لشکر اور مالِ غنیمت کے ساتھ مدینہ پہنچتے ہیں تو آنحضرتؐ اور دوسرے صحابہؓ کرام ، دوست احباب ، عزیز و اقارب ، چھوٹے بڑے سب مدینہ سے باہر آ کر ان کا استقبال کرتے ہیں اور اس طرح غمی خوشی سے بدل جاتی ہے ۔

''خاور نامہ'' کی داستان کا مزاج بھی قدیم داستانوں کے انداز پر اٹھایا گیا ہے ۔ اس میں مذہبی جذبات ، جوشِ عمل اور جذبۂ جہاد کو اُبھارا گیا ہے اور محیّرالعقول واقعات اور مافوق الفطرت عناصر سے دلچسپی اور حیرت کے عناصر پیدا کیے گئے ہیں ۔ انسان کی چھپی ہوئی خواہشیں ذرا سی دیر میں کسی غیر معمولی عمل سے اس طرح پوری ہو جاتی ہیں کہ داستان سننے والے کے دل کی کلی کھل جاتی ہے ۔ مشکلات ، مصائب اور جنگ و جدال سے داستان کے

مزاج میں تجسس کا رنگ بھرا گیا ہے ، اور جب یہ رنگ بھر جاتا ہے تو فتح کی خوشی یا وصل کی لذت سے سننے والوں کو ٹھنڈک بہم پہنچائی جاتی ہے ۔ یہاں تخیّل کا عمل تیز اور قوتِ پرواز ذرا سی دیر میں منزلوں کی مسافت طے کر لیتی ہے ۔ ''خاور نامہ'' میں داستان کا سانچا پیچیدہ ہے ۔ داستان میں سے داستان نکلتی ہے اور پھر یہ سب آگے چل کر مرکزی کردار سے مل کر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور داستان خوشی اور فتح و کامرانی کے ساتھ اختتام کو پہنچتی ہے ۔ رستمی کا یہ شعر داستانوں کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے :

خوشی سات آخر ہوئی داستاں   جو بولیا ہوں میں قصّہ' باستاں

طویل نظم میں اکثر ترتیب ، ربط ، تسلسل اور توازن صحیح طور پر برقرار نہ رہے اور شاعر کو مختلف کیفیات ، جذبات ، مناظر اور نقشوں کی منظرکشی پر عبور حاصل نہ ہو تو طویل نظم کا پڑھنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ "خاور نامہ" میں داستان کی ترتیب و تسلسل میں توازن بھی ہے اور ساتھ ساتھ دلچسپی و رنگینی بھی موجود ہے ۔ مصنّف و مترجم دونوں نے شعوری طور پر اس دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے ۔ ''خاور نامہ'' ایک رزمیہ داستان ہے جس میں مذہبی رنگ کے ساتھ ساتھ دلکشی و دلفریبی کے عناصر کو بھی موقع و محل کے مطابق اُبھارا گیا ہے ۔ چونکہ خاور نامہ' فارسی کے مصنف کے سامنے فارسی زبان کا شاہکار شاہنامہ' فردوسی تھا اس لیے اس کا تخلیقی اثر اس مثنوی کے مزاج و بیان میں رنگ گھولتا محسوس ہوتا ہے ۔ یہی اثر خاور نامہ' اُردو میں بھی اپنا رنگ جماتا ہے ۔ یہ اُردو زبان کی خوش قسمتی تھی کہ اپنی تشکیل کے ابتدائی دور ہی میں اس نے خود کو بنانے ، سنوارنے اور نکھارنے کے لیے مسلسل موضوعات کو اظہار کا وسیلہ بنایا اور ایک ایسی زبان کے ترجموں سے خود کو سلجھایا جو اس وقت ترقی پذیر قوتوں کے سہارے بڑھتی پھیلتی تہذیبی زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ یہ عمل سنسکرت یا کسی ہندوی زبان کے سہارے اس دور میں ممکن نہیں تھا ۔ اس تخلیقی عمل سے اُردو زبان میں بیان کی قدرت ، اظہار کی آسانی پیدا ہوگئی اور نئے الفاظ ، تراکیب و بندش ، تلمیحات و رمزیات نے اُردو زبان کے ذخیرۂ لغت میں شامل ہو کر ، اس کی کایا کلپ کر دی ۔

زندہ زبانیں ہمیشہ بول چال کی زبان سے اپنے مزاج ، لہجے ، آہنگ و اسلوب کی تشکیل کرتی ہیں ۔ رستمی نے بھی خاور نامہ' فارسی کی سادہ و 'پرکار زبان کا روزمرہ اور عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کیا ہے ۔ رستمی کا ترجمہ

ملک خوشنود کی "جنت سنگار" سے فنی اثر کے اعتبار سے کہیں بہتر ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جو سہلِ ممتنع ہیں اور جن میں نظم و نثر کی ترتیب ایک ہی رہتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ یہ عمل آج کا شاعر نہیں کر رہا ہے جب کہ زبان ڈھل منجھ کر ایک معیار پر آ چکی ہے۔ بلکہ آج سے تقریباً ساڑھے تین سو سال پہلے کا شاعر یہ کام اس وقت انجام دے رہا ہے جب زبان خود معیار کی تلاش میں سرگرداں تھی۔ شاہنامۂ فردوسی نے ، اسلوبِ بیان و طرزِ ادا کی سطح پر ، جو کچھ خاور نامۂ فارسی کو دیا اس کا ایک حصہ ترجمے کے ذریعے اردو زبان کے مزاج میں بھی شامل ہو گیا۔ خاور نامۂ اردو میں سینکڑوں الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جو آج اگرچہ ترک کر دیے گئے ہیں لیکن بنیادی طور پر اسلوبِ بیان ، آہنگ و لہجہ اور طرزِ احساس کی وہ قوت اس میں موجود ہے جو آئندہ دور میں ایک "معیار" کے طور پر قبول کر لی جاتی ہے اور جس پر خود جدید اردو اسلوب کی بنیاد قائم ہے۔ ترقی یافتہ فارسی زبان کے سہارے ترجمے کی زبان بھی زورِ بیان سے آشنا ہو جاتی ہے اور اسی وجہ سے رستمی کا اسلوب بیجاپور کے ادبی اسلوب سے الگ ہو جاتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کا تعلق براہِ راست فارسی زبان اور اس کے اسلوب سے تھا۔ مثلاً ایک موقع پر حضرت علی دشمن کو للکارتے ہیں اور اپنی بہادری و مردانگی کا اظہار رجزیہ انداز میں اس طرح کرتے ہیں :

میں او ہوں جو کھینچتا ہوں جب ذوالفقار
لہو سات بھرتا ہوں سب دشت و غار

میں او ہوں جو جھگڑے میں جنگی پلنگ
منجے دیکھ کر ہارتا او بی جنگ

میں او ہوں جو اندر صفِ کارزار
کاٹیا ہوں بی میں سینۂ ذوالخمار

میں او ہوں جو جب ہاتھ لیتا ہوں تیغ
اُچاتا ہوں آتش ز دریا و میغ

میں او ہوں جو از زورِ بازوئے من
نہیں ہے فلک ہم ترازوئے من

میں او ہوں جو گردوں ہے میرا کلاہ
سرِ سرکشاں ہے مری خاکِ راہ

میں او ہوں جو مجھ تابِ ابروئے من
نہیں دیکھے کوئی انکھ ہو روئے من

میں او سار ہوں جو بھی از ہیچ سوئے
نہیں دیکھیا پیٹھ مجھ کوئی روئے

(رزمِ سپاہِ طہماس با سپاہِ علی علیہ السلام)

بیانِ اظہار میں وہ قوت محسوس ہوتی ہے جو میدانِ جنگ کی نقشہ کشی کے لیے ضروری ہے۔ الفاظ میں تیزی و تندی بھی ہے اور لہجے میں درشتی و افتخار بھی۔ توازن کے ساتھ ساتھ دشمن کو للکارنے والی شخصیت کے بھاری بھرکم پن کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی و شاعرانہ عمل مثنوی میں جگہ جگہ ملتا ہے اور رستمی کے ترجمے کو اردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیتا ہے۔ ترجمہ اتنا اچھا اور زوردار ہے کہ قدیم زبان و بیان کے معیار سے دیکھا جائے تو اصل معلوم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے رستمی اس دور کا ایک بڑا نام ہے۔

رستمی نے دکنی میں اور جو کچھ لکھا وہ ہم تک نہیں پہنچا لیکن قدیم بیاضوں میں اس کی چند غزلیں ہماری نظر سے ضرور گزری ہیں۔ غزل ، مثنوی کے مقابلے میں ، کم اہم سہی لیکن شروع ہی سے ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے دکن کے ادبیات میں ملتی ہے۔ اس دور کی غزل کی روایت کے مطابق رستمی کی غزل کا موضوع بھی حسن و عشق کا بیان اور عورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ یہاں غمزہ ہے اور ناز و ادا ہیں۔ شوخ مست ، برہ ، محبوب کے وعدے اور سُدھ بُدھ گُلنے کا ذکر ہے۔ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ اولین نقوش ہیں جن کی مدد سے قدیم اردو غزل کے ارتقا کا مطالعہ کر کے اس رجحان کو تلاش کیا جا سکتا ہے جس کا نقطۂ عروج خود ولی دکنی کی غزل ہے۔ اس تاریخی اہمیت کے پیشِ نظر رستمی کی یہ غزل دیکھیے :

سستی سوں چنچل سیج میں جب مست اوٹھتے ہیں
شوخی سوں نین دو میری سُدھ بُدھ کو لوٹتے ہیں
دو نین چپل دیک سو اس لوگ کہیں یوں
باگاں کے شکاراں کوں ہو ہرنا جو چھوٹتے ہیں
غمزے کیری بھالیاں کا لذت خبر کیا بوجھے
عاشق کوں ہو پوچھو جو اے دل میں پھوٹتے ہیں
رُستاں سو تمن سوت ہے منجہ کہتوں روٹھے پھر
ہو بات تو رُسنے کے نہیں گو کہ روٹھتے ہیں

وحشنے چمن عشاق کوں ہو لہو نہ گھٹانا
برہا کے دکھاں نے دکھیاں بہوت کھوئے ہیں
دل عشق میں ٹوکڑے ہوا گر حیف نہ کرنا
سالدے جو محبت نے جو کوئی دل جو ٹوٹے ہیں
خوباں کرے وعدے کوں تکو وحشی دل لاز
تحقیق کہے جس سوں وہی جھوٹ موٹے ہیں

وحشی کے ''خاور نامہ'' اور اس کی غزل میں دو الگ الگ اسلوب نظر آتے ہیں۔ ''خاور نامہ'' میں ''نیا اسلوب''، فارسی زبان سے ترجمے کی وجہ سے، جم کر سامنے آیا ہے اور غزل میں وہ ابھی آہستہ آہستہ جذب ہو رہا ہے — یہی وہ فرق ہے جو ''خاور نامہ'' اور غزل کو الگ الگ کر رہا ہے۔

اس دور میں مثنوی کی صنف اتنی مقبول ہوئی کہ ہر شاعر کے دل میں یہ خیال جاگزیں ہوگیا کہ اپنے نام کو بقائے دوام دینے اور اپنی شہرت کو چارچاند لگانے کے لیے یہی صنفِ سخن بہترین ذریعہ ہے۔ صنعتی نے اپنے علم و فضل کے پیشِ نظر جب اپنے کام کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ عمرِ عزیز کا ایک بڑا حصہ گزر گیا ہے لیکن اس نے ابھی تک کوئی ایسا کام نہیں کیا جو یادگار رہے۔ اپنی مثنوی ''قصہ بے نظیر'' میں اس کا ذکر تفصیل سے کیا ہے کہ ایک رات وہ اسی خیال میں غلطاں و پیچاں تھا اور خیالات فوج در فوج امڈے چلے آ رہے تھے۔ معنی کے گل چراغ کے مانند کھلے تھے کہ یہ بات دل میں آئی کہ جگ میں جینا ناپائدار ہے۔ یہاں دائم حیات کسی کو نہیں ہے مگر وہ انسان زندہ رہتا ہے جس سے کچھ یادگار رہے:

اگر تجھ سے کچھ نا رہے یادگار   تو جینا نہ جینا ترا ایک سار

دل نے کہا کہ اولاد سے نام روشن رہتا ہے لیکن پھر یہ خیال آیا کہ سخن ہی غیر فانی ہے: ع

اس لک رتن سو سخن ہے سخن

سخن کی یہ قوت ہے کہ وہ ایک پل میں آسمان سے کئی آفتاب لے آتا ہے۔ سخن کا بیان حق کا خزانہ ہے۔ یہ عالم الغیب کا گنج ہے۔ اسی کا گلزار سدا سرسبز رہتا ہے۔ سخن ایک ایسا انمول موتی ہے جو ہر شخص کے ہاتھ نہیں آتا۔ جیسے ہر صدف میں موتی نہیں ہوتا، ہر نافہ خوشبودار نہیں ہوتا، سب چیتل شیرِ نر نہیں ہوتے، سارے پرندے خوش ادا نہیں ہوتے، سارے ستارے آفتاب نہیں ہوتے، اسی طرح ''شعرِ سلیم'' بھی ہر شخص کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اس معاشرے میں شعر و شاعری بنیادی قدر کا درجہ رکھتی تھی اور شاعری ہی سے لوگوں کی عظمت

پرکھی اور ناپی جاتی تھی۔ اس بات کے دل میں آتے ہی صنعتی کی طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور وہ سوچنے لگا کہ وہ کس قصے کے ترانے چھیڑے؟ کس حکایت کے دریا میں تیرے؟ کس من موہن یا گلبدن کی حکایت بیان کرے؟ کس بادشاہ کی جنگ کی داستان سنائے؟ اس معاشرے کے یہی دل پسند موضوعات تھے اور شعر و ادب میں انھی موضوعات سے اپنے تخلیقی جوہروں کی داد لی جاتی تھی۔ وہ ابھی اسی ادھیڑ بُن میں تھا کہ:

سو اتنے میں مُلہم نے بُجھ دل بھیتر   کہا میں کہتا ہوں سو ہر نظم کر
تو آ اوس حکایت اپر نظم کر   نہ ہنگیا کہنے دُر سوں توں نظم کر

جب یہ الہام اس پر ''آشکار'' ہوا تو صنعتی نے اسے فارسی میں لکھنے کا ارادہ کیا لیکن عزیزوں اور دوستوں کا اصرار یہ تھا کہ:

اسے فارسی بولنا شوق تھا   ولے کے عزیزاں کوں یوں ذوق تھا
کہ دکھنی زباں سوں اسے بولنا   جو سبی نے شوق کن رولنا

ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ صنعتی کو فارسی زبان پر قدرت حاصل تھی اور وہ اس دور میں فارسی زبان کے عالم و شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا۔ فارسی کی بجائے دکھنی میں لکھنے کی وجہ، جہاں عزیزوں کا اصرار تھا وہاں دکھنی کا عام رواج بھی اس بات کا متقاضی تھا کہ اسی زبان کو اظہار کا وسیلہ بنایا جائے تاکہ ہر شخص اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ اس طرح اس کا وہ مقصد بھی کہ کوئی ایسا کام کیا جائے جو یادگار رہے، پورا ہو سکتا تھا۔

جب زبان کا مسئلہ طے ہوگیا تو صنعتی کے سامنے اسلوب کا مسئلہ آیا۔ اس وقت تک فارسی کے اثرات زبان و بیان اور طرزِ فکر پر گہرے ہو چکے تھے اور فارسی اسلوب اس دور کا ''جدید اسلوب'' تھا۔ اپنی مثنوی لکھتے وقت صنعتی نے پورے معاشرے کی ''آسانگی'' (آسانی) کا خیال رکھا اور طے کیا کہ وہ، بیجاپوری اسلوب کے برخلاف، اس میں سنسکرت کے الفاظ کم از کم استعمال کرے گا اور اسے ایسی عام زبان میں لکھے گا جو آسانی سے سب کی سمجھ میں آ سکے:

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول   ادک بولنے تے رکھیا ہوں اسول
جیسے فارسی کا نہ کچھ گیان ہے   سو دکھنی زباں اس کو آسان ہے
سو اس میں سہنسکرت کا ہے مراد   کیا اس نے آسانگی کا سواد
کیا اوس نے دکھنی میں آسان کر   جو ظاہر دسیں اس میں کئی کئی ہنر
ہنرمندگی اس میں ہے بےحساب   کہ تا پند گیراں کوں ہووے ثواب

صنعتی نے یہ ساری باتیں "قصۂ بے نظیر" میں بیان کی ہیں۔ ان سے نہ صرف اس دور کے تخلیقی گوشوں، اندازِ فکر و نظر اور شعر و شاعری کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ خود اس مثنوی کو لکھتے وقت جو اثرات کام کر رہے تھے اور جو ذہنی و تخلیقی کیفیات صنعتی پر حاوی تھیں، ان کا بھی پتا چلتا ہے۔ اس مثنوی میں گہرے فنی شعور، تخلیقی کاوش اور ایک امڈتے ہوئے دریا کا سا احساس ہوتا ہے۔ اس میں روانی بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کی پرواز بھی۔ اس مثنوی میں قدرِ اول کی تخلیقی شان اور اپج دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف وہ پہلے سے طے کر لیتا ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے، اور شعوری طور پر اس میں فنی "ہنرمندگی" پیدا کرتا ہے۔ وہ ان خیالات پر بھی روشنی ڈالتا ہے جو شاعری کے لیے ضروری ہیں؛ مثلاً وہ یہ بتاتا ہے کہ "سخن" کے لیے تخیل کی بلند پروازی، بیان کی حلاوت و شیرینی اور اختصار و دلپذیری بنیادی شرائط ہیں۔ سخن میں "حق کے بیان" اور محنت سے نمک پیدا ہوتا ہے۔ "حق کا بیان" جذبات و احساسات کا سچائی اور خلوص کے ساتھ اظہار ہے۔ اس معیار کو صنعتی "شعر سلیم" کا معیار بتاتا ہے۔ تخلیقِ شعر و ادب کا یہی وہ معیار ہے جو آج تک قائم ہے۔ "قصۂ بے نظیر" کو اپنی سچی یادگار بنانے کے لیے صنعتی نے اس میں یہ تمام خصوصیات پیدا کرنے کی کوشش کی۔ شعور کی سطح پر اتنے گہرے اور واضح فنی احساس کا اظہار اتنی تفصیل و باقاعدگی سے صنعتی سے پہلے کسی شاعر نے نہیں کیا یا کم از کم ہم تک نہیں پہنچا۔ جب ہم اس دور کی دوسری مثنویوں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو ہمیں "قصۂ بے نظیر" میں مقیمی کی "چندر بدن و مہیار"، مرزا مقیم کے "فتح نامہ بکھیری"، امین کی "بہرام و حسن بانو"، خشنود کی "جنت سنگار"، حسن شوقی کے "میزبانی نامہ" سے کہیں زیادہ شاعرانہ خصوصیات، فنی اہتمام، زور، قوت اور روانی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں "سخن" کا ایک نیا معیار اپنے نقش و نگار بناتا ہے جو پہلے معیار سے ممتاز بھی ہے اور آئندہ دور کی روایت سے براہِ راست پیوست بھی۔

صنعتی کے حالاتِ زندگی کے بارے میں ہماری معلومات اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نہ ہونے کے برابر ہیں۔ بس اتنا معلوم ہے کہ صنعتی محمد عادل شاہ کے دور کا شاعر ہے۔ اور چونکہ اس نے "قصۂ بے نظیر" میں سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں ایک باب قائم کیا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس کے دربار

سے وابستہ تھا۔ شاید یہ وہی ابراہیم خان صبحی ہے جس کا ذکر محمد نامہ[1] (۱۰۵۱ھ/۱۶۴۱ء) میں ظہور ابن ظہوری نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> "در دقیقہ یابی و نکتہ دانی موجے است کہ از قلزمِ تفکرش برخاستہ و از نازکیِ بیانش سوسن سیراب با آراستگی زبان خود را آراستہ۔ در بزم گاہِ سخن سنجیش شعر فہمانِ سخن رس را تا مصرع نفس موزوں از سینہ بر زند دم زدن خیال محال است۔ اندازۂ بلندش کمندے است کہ بر کنگرۂ گردون پیچیدہ و فکرِ فلک پیوندش صد بند ایست کہ سرگرم شکار ملک و ملک گردیدہ و قصیدہ و غزل و مثنی پیچیدہ و معانی رنگین برجستہ۔"

اور جیسا کہ اہلِ تحقیق نے لکھا ہے کہ صبحی "کاتب کی غلطی سے بگڑ کر صنعتی ہو گیا[2]۔" وہ خصوصیات جو ظہور نے صبحی کے بارے میں "محمد نامہ" میں لکھی ہیں "قصۂ بے نظیر" میں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ "قصۂ بے نظیر" سے جہاں اس کی فارسی دانی کا پتا چلتا ہے وہاں اس کا تفکر، اس کا شعور، علمی گہرائی، فنی نکات پر اس کی نظر اس بات کی مزید گواہی دیتے ہیں کہ معمولی حیثیت کا کوئی شاعر تخلیقی مسائل کے بارے میں اس طور پر نہیں سوچ سکتا تھا۔ اس لیے جب تک کوئی اور بات[3] سامنے نہ آئے صنعتی اور ابراہیم خان صبحی کو ایک مان لینے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے۔

صنعتی نے قصۂ بے نظیر ۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ء[4] میں لکھا جس میں حضرت تمیم انصاری صحابی کے عجیب و غریب اور حیرت انگیز واقعات کو، صحتِ روایت کے ساتھ، مربوط و متوازن قصے کی شکل میں، فنی شعور کے ساتھ قلمبند کیا۔ حمد، نعت، منقبت، تعریفِ سخن، تعریفِ محمد عادل شاہ اور وجہِ تالیف

---

[1] محمد نامہ: (قلمی)، مملوکہ افسر صدیقی امروہوی۔

[2] اردو شہ پارے: ص ۴۴؛ مقدمہ قصۂ بے نظیر: مرتبہ عبدالقادر سروری، ص ب؛ دکن میں اردو: کراچی ۱۹۶۰ء، ص ۱۶۱۔

[3] ایک مثنوی بلعم و فغفور مصنفہ شیخ داؤد صنعتی مطبوعہ مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۱ھ ہماری نظر سے گزری جس کا سنہ تصنیف ۱۱۵۹ھ ہے اور جس میں مصنف نے بتایا ہے کہ مخدوم حسینی کے ثانی خلف نے اسے ایک کتاب لا کر دی اور کہا کہ اسے نظم دکھنی میں کر دو۔ لیکن یہ وہ صنعتی نہیں ہو سکتا جس کا ذکر اوپر آیا ہے۔ (ج۔ ج)

[4] ہزار ایک پر سال پنجاہ و پنج
ہوئے تب ہُوا پُر جواہر ہو گنج
("قصۂ بے نظیر" مطبوعہ)۔

کے بعد ، جو ۵۰۹ اشعار پر مشتمل ہیں ، مثنوی کو صنعتی ایک ڈرامائی انداز سے شروع کرتا ہے ۔ بعدِ نماز ظہر جب حضرت عمر وعظ فرما رہے تھے ، ایک عورت آئی اور کہا کہ چار سال سے اس کا شوہر لاپتا ہے ۔ وہ بھوکی مر رہی ہے ۔ اُسے عقدِ ثانی کی اجازت دی جائے ۔ حضرت عمر نے اُسے تین سال اور انتظار کرنے کے لیے کہا اور اس کے نان و نفقہ کا انتظام کر دیا ۔ جب تین سال گزر گئے اور اس کا شوہر پھر بھی نہ آیا ، وہ پھر حضرت عمرؓ کے سامنے حاضر ہوئی ۔ اس بار عمر نے اُسے صرف چار ماہ انتظار کرنے کے لیے کہا ۔ جب چار ماہ بھی گزر گئے تو وہ پھر حاضر ہوئی ۔ اس بار حضرت عمر نے اُسے عقدِ ثانی کی اجازت دے دی اور ایک نوجوان سے اس کا نکاح پڑھوا دیا ۔ وہ نوجوان اس عورت کے گھر گیا اور ساری رات عبادت میں گزارنے کا ارادہ کیا ۔ وہ عورت جب وضو کرنے کے لیے آنگن میں آئی تو اسے ایک نحیف و نزار شخص کھڑا ملا ۔ اس نے عورت سے مخاطب ہو کر کہا کہ میرا نام تمیم انصاری ہے ۔ عورت کو یقین نہیں آیا ۔ وہ اُسے کوئی جن سمجھی ۔ صبح کو یہ مقدمہ حضرت عمر کے سامنے پیش ہوا ۔ حضرت عمر نے حضرت علی کو یہ بات بتائی تو انھوں نے کہا کہ آنحضرتؐ نے یہ بات اُن سے کہی تھی ۔ پھر تمیم انصاری نے حضرت علی سے سب واقعات بیان کیے کہ کس طرح ایک دیو انھیں اٹھا کر لے گیا اور پانچویں طبق پر جا پھینکا ۔ وہ کن کن مصائب اور مشکلات سے گزرے اور طرح طرح کے آفات و بلیات کا مقابلہ کرتے ، حضرت الیاس و حضرت خضر کی مدد سے سات سال چار ماہ میں مدینہ واپس پہنچے ہیں ۔ حضرت علی نے یہ واقعات سن کر فرمایا کہ یہ صحیح ہیں ۔ نبیؐ نے مجھے ان کی خبر دی تھی ۔ اس کے بعد حضرت تمیم انصاری کو غسل کرایا گیا اور وہ عورت اُن کو دے دی گئی ۔

صنعتی نے عجیب روایت اور مافوق الفطرت واقعات کو حضرت تمیم انصاری کے قصے سے اس طور پر مربوط کر دیا ہے کہ پڑھنے والے کو یقین آ جائے ۔ اس کی تصدیق حضرت علی کی زبانی نبیؐ کے حوالے سے کرائی گئی ہے تاکہ پڑھنے والے پر اس کی صحت و صداقت کی مُہر لگ جائے ۔ یہاں تک کہ وہ دعا بھی ، جس کو پڑھ کر تمیم انصاری بلاؤں کا مقابلہ کامیابی سے کرتے ہیں ، مقامِ دوم سے پہلے دے دی گئی ہے تاکہ پڑھنے والا اس قصے کے پیچ و خم اور حیرت ناک باتوں کو مذہبی عقیدت مندی کے ساتھ قبول کر لے ۔ شروع ہی سے صنعتی شعوری طور پر یہ کوشش کرتا ہے کہ قصے کی صداقت اور واقعات کی صحت کے سلسلے

میں یقین کا احساس پیدا کیا جا سکے ۔ مثنوی میں جو جو کردار مثلاً دجّال ، حضرت الیاسؑ ، حضرت خضرؑ ، حضرت عمرؓ ، حضرت علیؓ اور تمیم انصاریؓ آتے ہیں ان کی تفصیل بھی عام روایت سے پوری مطابقت رکھتی ہے ۔ مثنوی میں دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا گیا ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے یہ مثنوی داستانی عناصر سے مرکب ہے ۔ اس میں قصہ در قصہ بھی بیان کیا گیا ہے اور مافوق الفطرت عناصر سے بھی مدد لی گئی ہے ۔ غیر معمولی واقعات بھی روایت کے سہارے قابلِ یقین بن جاتے ہیں ۔ پھر جیسا کہ داستانوں میں طویل ہجر کے بعد وصال کی منزل آتی ہے ، قصۂ بے نظیر میں بھی تمیم انصاری سات سال چار ماہ لاپتا رہنے اور طرح طرح کی مشکلات سے گزرنے کے بعد آخرکار اپنی بیوی سے آ ملتے ہیں ۔ استعجاب ، ڈرامائی انداز اور ناقابلِ یقین باتوں کو قابلِ یقین بنا کر فطری طریقے سے پیش کرنا اس مثنوی کی وہ خوبیاں ہیں جو ہمیں اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتیں ۔

زورِ بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اس دور میں ممتاز حیثیت کی مالک ہے ۔ پوری مثنوی کے مزاج پر ، اس کے اسلوب و آہنگ پر ، ذخیرۂ الفاظ و تراکیب پر فارسی اسلوب کا اثر غالب ہے ۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ایک نیا اسلوب نیا معیارِ سخن بن کر تخلیق کی راہوں کو کشادہ کر رہا ہے ۔ "نورس" کے بعد جب ہم عبدل کے "ابراہیم نامہ" کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں انداز فکر اور طرزِ ادا میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ مقیمی کے ہاں یہ اور کھل کر سامنے آتا ہے ۔ یہ علی بن عاجز کی دونوں مثنویوں میں اس کے خد و خال اور اجاگر ہوتے ہیں ۔ ملک خشنود کے ہاں اس کی ایک دبی دبی سی شکل ملتی ہے ۔ لیکن صنعتی کے ہاں یہ رنگِ سخن ایک باقاعدہ شکل میں سامنے آ جاتا ہے ۔ فنی اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک نئی بلندی کو چھو لیتی ہے ۔ صنعتی کے ہاں اکثر و بیشتر عربی فارسی الفاظ صحیح تلفظ کے ساتھ شعر میں استعمال کیے گئے ہیں ۔ یہاں فن اور اسلوب کے لحاظ سے وہی مزاج و معیار نظر آتا ہے جو اچھی فارسی مثنویوں کی خصوصیت ہے ۔ اسی لیے اس مثنوی کی بے ساختگی ، برجستگی اور روانی ہمیں متاثر کرتی ہے ۔ یہ مثنوی بیجاپور کی ادبی روایت میں ایک تبدیلی ، ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے ۔ خصوصیت کے ساتھ حمد سے لے کر آغاز قصہ تک کا حصہ شاعرانہ اعتبار سے وقیع ہے ۔ یہاں صنعتی کا اشہبِ فکر آزادی کے ساتھ دوڑتا ہے اور اس کے تخیّل ، فکر اور تخلیقی و تنقیدی صلاحیتوں کو سامنے لاتا ہے ۔ مثنوی کا یہ حصہ آج بھی اردو کے معیاری اسلوب سے بہت قریب ہے : مثلاً

حمد کے یہ چند شعر دیکھیے :

ثنا بول اول توں سبحان کا   جو خلّاق ہے جنّ و انسان کا
اپس عشق سوں اس کو پیدا کیا   سو اپنی محبت سوں شیدا کیا
زمیں پر شیاطین کوں خوار کر   رکھیا نسلِ آدم کوں گلذار کر
توں پیدا کیا ہے سو موسیٰ کو یوں   کیا غرق پانی میں فرعون جوں
ہوا جب مرض سخت ایوب کوں   شفا دے کیا پل میں اس عیوب کوں
دکھا یوسفِ حسن کا یک جھلا   زلیخا کے دل کوں کیا مبتلا
توں کر خضر و الیاس کوں یک مدد   دیا ان کوں بخشش حیاتِ ابد
توں یوں دردمنداں کا مددگار ہے   بجز شرک سب کوں توں غفّار ہے

سخن کی تعریف میں یہ چند شعر دیکھیے جن سے صنعتی کی فکر اور اسلوب دونوں پر روشنی پڑتی ہے :

سخن گنج ہے عالم الغیب کا   سخن موج زن ملک لاریب کا
سخن بادشاہِ جہاں گیر ہے   سخن مس کے عالم کوں اکسیر ہے
سخن کا عجب کچھ لوی باز ہے   ازل تا ابد جس کوں پرواز ہے
عجب ہے سخن کا شجر سربلند   عجب ہے سخن کا سمند ارجمند
سخن کا عجب مرد ہے جابقیں   سدا دار دیدار اوس ہے امیں
سخن گر نہوتا تو اے نیک ذات   نہوتا کدھی شش جہت شش جہات
سخن فیض ہے عالم الغیب کا   سخن نقش ہے جیب کے حبیب کا
سخن کا سدا سبز گلزار ہے   سخن کا سدا گرم بازار ہے

یہ وہی انداز بیان ہے جو فارسی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ پوری مثنوی کے زبان و بیان پر یہی طرز ، یہی لہجہ اور یہی انداز بیان غالب ہے ۔ پھر جس طرح صنعتی نے دیو ، پری ، جنگل ، میدان ، دشت ، صحرا ، دن ، رات ، باغ و گلزار کے نقشے کھینچے ہیں ان سے زندگی کا احساس ہوتا ہے اور ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ حضرت تمیم انصاری صبح کو جب اس جگہ سے روانہ ہوئے جہاں رات انہوں نے گزاری تھی تو احساسِ تنہائی انہیں بہت پریشان کرتا ہے ۔ اس کا اظہار صنعتی اس طرح کرتا ہے :

دو رستا درختاں سگل سایہ دار   دسے پات سرسبز جوں نوبہار
جتا دشت صحرا رتا باغ تھا   ولے مجکوں تنہائی کا داغ تھا
اتھا بوستاں پر نہ تھے دوستاں   کہ زنداں ہے بے دوستاں بوستاں

نہ کس سات صحبت نہ کس سات بات   نہ تھا جز خدا کوئی میرے سنگات
نہ ہم جنس واں کوئی مجکوں ملے   چندر سور ہمراہ میرے چلے
چندر ہور سُورج حال مجھ دیکھ کر   گلاوے جلاوے/ گگن کے اوپر

غرض کہ قصے کی ترتیب ، خارجی مناظر اور جذبات و احساسات کی تصویر کشی ، حسنِ ادا اور زورِ بیان کے اعتبار سے صنعتی کی یہ مثنوی آج سے تقریباً سوا تین سو سال پہلے کے قدیم اُردو ادب میں گوہرِ شب چراغ کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ واقعی ایک ایسی یادگار ہے جو اس کا نام تاریخِ ادب میں ہمیشہ زندہ رکھے گی ۔ صنعتی کی اس مثنوی کی حیثیت اس پُل کی سی ہے جس پر سے گزر کر قدیم ادب طرزِ احساس و اسلوب کی نئی روایت کی طرف بڑھنے لگتا ہے ۔ قدیم اُردو کی روایت میں حسن شوقی کی حیثیت بھی ایک ایسے ہی درمیانی پُل کی ہے جس پر سے گزرے بغیر ولی کی روایت تک نہیں پہنچا جا سکتا ۔

☆ ☆ ☆

پانچواں باب

غزل کی روایت کا سراغ

(حسن شوق م — ۱۶۴۳ع ؟)

اس دور میں فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات صرف عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے حدود ہی میں آہستہ آہستہ جذب ہو کر اردو زبان کے راگ رنگ کو نہیں بدل رہے ہیں بلکہ پوری سرزمینِ دکن میں یہ تہذیبی عمل اور لسانی تبدیلیاں جاری ہیں ۔ حسن شوق[1] کے کلام میں ، جو نظام شاہی سے وابستہ تھا ، یہ رنگ و آہنگ اُردو شاعری کو ایک خاص شکل دیتا ہوا سامنے آتا ہے ۔ حسن شوق اپنے دور کا مسلّم الثبوت اُستاد تھا ۔ اس کی زندگی کا زیادہ حصہ نظام شاہی سلطنت میں گزرا لیکن جب مغلوں نے ۱۶۰۰ع میں نظام شاہی سلطنت کو فتح کیا اور بالآخر ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں شاہجہاں کے سپہ سالار مہابت خاں نے دولت آباد اور کھڑکی کے قلعے فتح کر کے حسین نظام شاہ (۱۶۳۰ع — ۱۶۳۳ع) کو گوالیار کے قلعے میں نظر بند کر دیا تو اس سسکتی اور دم توڑتی سلطنت کا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہو گیا ۔ سلطنت کے آخری دنوں میں جب انتشار نے نظام شاہی سلطنت کو چاروں طرف سے گھیر لیا تو بوڑھا حسن شوق بھی عادل شاہی سلطنت میں آ گیا ۔ حدیقۃ السلاطین[2] سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں عادل شاہی سفیر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ اس وقت عادل شاہی سلطنت میں سلطان محمد کا دورِ حکومت تھا ۔ شعر و شاعری اور علم و ادب کی فضا سے پُر امن سلطنت معمور تھی اور نیک دل بادشاہ کی علم پروری سے بیجاپور

---

[1] دیوانِ حسن شوق : مرتّبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ، ۱۹۷۱ع ۔

[2] حدیقۃ السلاطین : مُلّا نظام الدین احمد ، ص ۱۳۶ ، مطبوعہ ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ع ۔

جگمگا رہا تھا ۔

حسن شوق کی صرف دو مثنویاں اور ۳۱ غزلیں ہمیں ملی ہیں ۔ ایک مثنوی ''فتح نامہ' نظام شاہ'' ہے جو جنگِ تالیکوٹ (۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع) کی فتح کے موقع پر لکھی گئی اور دوسری مثنوی ''میزبانی نامہ'' ہے جو نواب مظفر خان کی لڑکی سے سلطان محمد عادل شاہ کی شادی کے موقع پر لکھی گئی ۔ ایک قدیم بیاض[1] سے معلوم ہوا کہ حسن شوق نے شاہ حبیب اللہ (م ۔ ۱۰۴۱ھ/۱۶۳۱ع) کے انتقال پر ''قطبِ آخرالزماں'' کے الفاظ سے تاریخِ وفات نکالی تھی ۔ جیسا کہ گزر چکا ہے ، ''حدیقۃ السلاطین'' سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں وہ عادل شاہی سفیر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ گویا ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع میں حسن شوق زندہ تھا ۔ ۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع اور ۱۰۴۳ھ/۱۶۳۳ع کے درمیان ۷۱ سال کا عرصہ ہوتا ہے ۔ اگر ۹۷۲ھ میں اس کی عمر ۲۵ - ۲۶ سال بھی مان لی جائے تو ۱۰۴۳ھ میں اس کی عمر ۹۷ سال کے قریب بنتی ہے اور اس عمر تک کسی کا زندہ رہ جانا تاریخ کا کوئی عجیب و غریب واقعہ ہرگز نہیں ہے ۔ حضرتِ گیسو دراز نے ۱۰۵ سال کی عمر پائی ۔ شاہ باجن کے والد نے ۱۲۰ سال کی عمر میں وفات پائی اور خود شاہ باجن ۱۲۳ سال کی عمر تک زندہ رہے ۔ ابنِ نشاطی نے اپنی مثنوی ''پھولبن'' (۱۰۶۶ھ) کے ایک شعر میں حسن شوق کو اس طرح یاد کیا ہے :

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال　　ہزاراں بھیجتے رحمت مجھ اپرال

گویا جب ''پھولبن'' لکھی گئی اس وقت حسن شوق وفات پا چکے تھے ۔ اس طرح ہم حسن شوق کا سنہ ولادت ۹۴۸ھ اور سالِ وفات ۱۰۴۳ھ اور ۱۰۵۰ھ کے درمیان متعیّن کر سکتے ہیں ۔

موجودہ مواد کی روشنی میں حسن شوق ایک مثنوی نگار اور غزل گو کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے ۔ ''فتح نامہ' نظام شاہ'' ، جو موجودہ شکل میں ۲۲۰ اشعار پر مشتمل ہے ، دکن کی مشہور جنگِ تالیکوٹ ۹۷۲ھ/۱۵۶۴ع کی فتح پر حسن شوق نے مرتّب کیا تھا جس میں اپنے مربی حسین نظام شاہ کو فاتحِ تالیکوٹ قرار دیا ۔ یہ جنگ وجیانگر کے راجہ رام راج اور ابراہیم قطب شاہ ، علی عادل شاہ اول ، حسین نظام شاہ اور برید شاہ کی متحدہ افواج کے درمیان ہوئی جس میں رام راج کو شکستِ فاش ہوئی اور وجیانگر کی سلطنت ہمیشہ ہمیشہ

---

[1] بیاضِ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی (قلمی) ۔

کے لیے ختم ہو گئی۔ رام راج کو حسین نظام شاہ سے، جیسا کہ مثنوی سے معلوم ہوتا ہے، سخت نفرت اور دشمنی تھی۔ وہ کسی نہ کسی بہانے نظام شاہی سلطنت پر حملہ کرتا رہتا تھا۔ دکن کی مسلم سلطنتوں میں آپس میں نفاق تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ دکن کے بڑے حصے پر قابض ہو گیا اور طاقت، دولت و ثروت کے نشے میں ایسا چُور ہوا کہ مسلمانوں کی بے عزتی کرنا اس کا شیوہ بن گیا۔ تاریخِ فرشتہ[1] میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسجدوں میں گھس آتے اور خدا کے گھر میں باجے بجاتے اور بُتوں کی پرستش کرتے۔ رام راج مذہبِ اسلام کو اس قدر حقیر سمجھنے لگا تھا کہ مسلمان ایلچیوں کو دربار میں آنے نہیں دیتا تھا اور اگر کبھی عنایت کر کے اُن سے ملاقات کرتا تو اُن کو بیٹھنے کی اجازت نہیں دیتا تھا اور جب کبھی سوار ہوتا تو بڑے تکبّر و غرور کے ساتھ مسلمان ایلچیوں کو بہت دور تک پیادہ پا اپنی سواری کے ساتھ دوڑاتا۔“ دکن کی مسلم سلطنتوں کے لیے رام راج ایک مستقل خطرہ بن گیا تھا۔ کبھی ایک کا ملک دبا لیتا اور کبھی دوسرے کا۔ مسلسل ذلّت اور خطرے نے ان چاروں بادشاہوں کو مجبور کیا کہ وہ آپس میں متحد ہو کر رام راج کا زور توڑ دیں۔ مصطفیٰ خاں اردستانی کی کوششوں سے چاروں بادشاہوں کے درمیان عہد و پیمان قائم ہوئے، آپس میں شادی بیاہ کے رشتے استوار ہوئے اور جنگ کی زبردست تیاریاں شروع ہوگئیں۔ جنگ میں حسین نظام شاہ قلب میں تھا۔ میمنہ پر علی عادل شاہ اور میسرہ پر ابراہیم قطب شاہ و علی برید شاہ تھے۔ رام راج نے اپنے آدمیوں کو حکم دیا کہ حسین نظام شاہ کا سر کاٹ کر لائیں اور علی عادل شاہ و ابراہیم قطب شاہ کو زندہ پکڑ کر لائیں تاکہ وہ انھیں اُن کی بقیہ عمر تک لوہے کے پنجروں میں قید رکھے[2]۔ چنانچہ گھمسان کی لڑائی ہوئی اور متحدہ افواج کے پیر اکھڑنے لگے لیکن حسین نظام شاہ کی بہادری و جرأت نے رن کھمب گاڑ دیے۔ رام راج قتل ہوا اور متحدہ افواج نے وجیانگر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ فتح کے جشن منائے گئے اور حسن شوقی نے منظوم فتح نامہ حسین نظام شاہ کے حضور میں پیش کیا۔

فتح نامہؑ نظام شاہ میں حسن شوقی نے حسین نظام شاہ کو اصل فاتح دکھایا ہے۔ اس اعتبار سے احمد نگر کا نقطۂ نظر، جنگی تیاریاں، رام راج سے دشمنی اور دوسرے حالات و کوائف کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔

---

[1] تاریخِ فرشتہ: جلد چہارم، ص ۹۳، دارالطبع جامعہ عثمانیہ ۱۹۳۲ء۔
[2] تاریخِ وجیانگر: بشیرالدین احمد، ص ۲۸۹—۲۹۰۔

مثنوی کے ابتدائی حصے میں اس اتحاد کی طرف اشارہ کیا ہے جو چاروں سلطنتوں کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد نظم کے تیور، بیان اور تفصیل اس طور پر سامنے آتے ہیں کہ باقی سارے بادشاہ غائب ہو جاتے ہیں اور مثنوی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ جنگ صرف حسین نظام شاہ بحری اور رام راج کے درمیان ہی لڑی گئی تھی۔

فتح نامہؑ نظام شاہ کی ہیئت وہی ہے جو عام طور پر مثنویوں میں ملتی ہے۔ حمد اور نعت کے بعد مختلف عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو سب کے سب، جیسا کہ اُس زمانے میں اور بعد تک دستور رہا، فارسی میں ہیں۔ مثنوی میں دکن کے سیاسی حالات کا پس منظر بیان نہیں کیا گیا ہے۔ مثنوی کے صرف سات اشعار میں اس اتحاد کا ذکر کیا ہے جو سلاطینِ دکن کے درمیان ہو گیا تھا اور اس کے بعد جنگ کے اسباب کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ حسین نظام شاہ اور رام راج کے دربار دکھائے گئے ہیں۔ قاصد پیغام لاتے اور لے جاتے دکھائے گئے ہیں۔ حسن شوقی نے لفظوں سے ایسا نقشہ جڑا ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جوش اور جذبات کو توازن کے ساتھ، آہستہ آہستہ، اُبھارا گیا ہے۔ رام راج اپنے وزیروں سے مشورے کے بعد حسین نظام شاہ کو لکھواتا ہے کہ وہ فلاں فلاں چیزیں بطور خراج کے بھیج دے۔ اس فہرست میں نہ صرف وہ اشیا شامل تھیں جو حسین کی خاندانی روایت کا حصہ تھیں بلکہ اس میں اس کے وزیر اور سپہ سالار رومی خاں، مخدوم خواجہ جہاں اور اسد خاں وغیرہ کے نام بھی شامل تھے۔ یہ بھی لکھا تھا کہ اپنی سلکھ خونزا بیاہوں کی بائل بھی بھیجے۔ ساتھ ساتھ گائے کا گوشت کھانا چھوڑ دے اور سکتہ کی جگہ جنگیاں کی پوجا کیا کرے۔ اگر یہ چیزیں ایک ایک کر کے نہ بھیجی گئیں تو:

نہ تُرکاں کو چھوڑوں نہ تُرکی کماں　　اگر کیو رستم ہو حاضر خیاں
نہ آبِ بھنور تا لبِ نربدا　　نہ چھوڑوں تونگر نہ چھوڑوں گدا
نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایانِ ہند　　نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایانِ سند
نہ چھوڑوں مُلا پور نہ چھوڑوں فقیر　　نہ بڑکا نہ لڑکا نہ برنا نہ پیر
کروں دور بنیاد اسلام کی　　جو سانے ڈرابھے جگت رام کی

پری داس قاصد یہ پیغام لے کر نظام شاہ کے پاس گیا تو یہاں حسن شوقی نے حسین نظام شاہ کی 'بردباری، بہادری اور بلندی' کردار کو صرف ایک شعر سے بڑی خوب صورتی سے اُبھارا ہے:

سو فرمان جب آن حاجب دیا　　تبے شاہ من تب تبسّم کیا

اس کے بعد جنگ کی تیاری ، فوجوں کے کوچ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے ۔ جنگ کا بیان بھی دلچسپ اور واقعاتی ہے ۔ گھمسان کا رن پڑا ۔ نظام شاہ نے ایسی شجاعت دکھائی کہ کشتوں کے پشتے لگا دیے ۔ رام راج زندہ پکڑ کر نظام شاہ کے سامنے لایا گیا اور اس کے حکم سے اس کا سر تن سے جدا کیا گیا ۔ اس کے بعد متحدہ افواج وجیانگر میں داخل ہوئیں اور شہر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ اس کے بعد دعائیہ اشعار کے ساتھ مثنوی ختم ہو جاتی ہے ۔

''فتح نامہ' نظام شاہ'' آج سے تقریباً سوا چار سو سال پرانی اردو کا نمونہ ہے ۔ یہ مثنوی برہان الدین جانم کے ''ارشاد نامہ'' ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع ، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی ''کتاب نورس'' ۱۰۰۹ھ/۱۵۹۹ع اور عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ع سے بھی قدیم تر ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ اور جگت گرو جانم سے پہلے نظام شاہی سلطنت میں اردو کتنی ترقی کر چکی تھی اور اس کا کینڈا اور رنگ روپ کیا تھا ؟ اس مثنوی کے مزاج اور اسلوب پر فارسی اثر نمایاں ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ قطب شاہی کی طرح نظام شاہی علاقے کی زبان پر بھی دسویں صدی ہجری میں فارسی اثرات اچھی طرح اپنا رنگ جما چکے تھے اور ''کدم راؤ پدم راؤ'' والی ہندوی روایت دم توڑ چکی تھی ۔ صرف بیجاپور کی زبان اور اسلوب پر ہندوی روایت کی چھاپ باقی تھی ۔

حسن شوق کے ''فتح نامہ'' میں شاعرانہ اظہار بیان بھی ہے اور موقع و محل کے مطابق تشبیہات بھی استعمال کی گئی ہیں ۔ زور بیان بھی ہے اور گرم و نرم لہجہ بھی ۔ اس قدرت بیان نے شوق کے اسلوب میں ایک ایسی روانی پیدا کر دی ہے کہ آج اتنا زمانہ گزر جانے اور بے حساب الفاظ کے متروک ہو جانے کے باوجود شاعرانہ اثر انگیزی اور جذبات کا اُتار چڑھاؤ محسوس ہوتا ہے ۔ مثنوی کے مطالعے سے نہ صرف شوق کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود اردو زبان میں ، بڑے موضوعات کو ، طویل نظموں کے ذریعے بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو چکی تھی ۔

مثنوی میں دو کردار خصوصیت کے ساتھ اُبھرے ہیں ۔ ایک حسین نظام شاہ کا اور دوسرا رام راج کا ۔ حسین نظام شاہ ایک بہادر ، جری سورما ، اعلیٰ منتظم اور عادل و عاقل بادشاہ کے روپ میں سامنے آتا ہے جس میں رواداری بھی ہے اور شرافت بھی ۔ رام راج ایک ایسا شخص نظر آتا ہے جس میں ''نودولتیا پن'' چھچھورا پن اور گھمنڈ ہے ، جس میں دولت و طاقت کا ایسا نشہ ہے کہ وہ کسی کو خاطر میں نہیں لاتا ۔ جو انتہائی ظالم ، سفاک ، متکبر ، سخت متعصب ، تنگ نظر ، بد تہذیب اور فضول ہے ، جس کے ہاں ستم فربہ اور عدل لاغر ہے ۔ مثنوی پڑھنے والے کو حسین نظام شاہ سے محبت اور رام راج سے نفرت کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے ۔ جب رام راج قتل کیا جاتا ہے اور اس کا سر نیزے پر چڑھایا جاتا ہے تو پڑھنے والے کو ایسا سکون محسوس ہوتا ہے جیسے اُس کے مرنے سے جہان پاک ہو گیا ہے ۔ اس کی موت کا نقشہ مثنوی کے ایک ایسے مقام پر جایا جاتا ہے جب پڑھنے والے کے دل میں رام راج کے خلاف نفرت کی آگ بری طرح بھڑک رہی ہے ۔ جب رام راج سنگھاسن میں بیٹھا ، اشرفیوں اور موتیوں کے ڈھیر دیکھتے نظر آتا ہے تو مثنوی نگار کے بیان سے پڑھنے والے کے اندر یہ جذبہ ابھر چکا ہوتا ہے کہ وہ اس سے سخت نفرت کا اظہار کرے اور جب جنگی ہاتھی اسے اپنی سونڈ میں لپیٹ کر سوار کے پاس پہنچا دیتا ہے تو اس کے دل کی کلی کھل جاتی ہے ۔ موقع و محل کے مطابق حسن شوق شعوری طور پر ایسے اشعار لکھتا ہے کہ وہ اثر پیدا ہو جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے ۔ یہ شعوری فنی عمل پوری مثنوی میں نظر آتا ہے ۔

حسین نظام شاہ کے دربار کا نقشہ ، جب وہ رام راج کا پہلا خط پڑھ کر اپنے وزیروں کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے ، جس طور پر جمایا گیا ہے اور جس انداز سے قسمیں کھاتا دکھایا گیا ہے ، عرش و فرش ہلتے محسوس ہوتے ہیں اور پڑھنے والے میں جوش و جذبہ اُبھرتا ہے ۔ یہ جوش بیان ساری مثنوی میں ملتا ہے ۔ جب فوجیں میدانِ جنگ کے لیے کوچ کرتی ہیں تو حسن شوق فنی کمال کے ساتھ اس منظر کو یوں پیش کرتا ہے :

پھر شہر و کشور تے غازی چلے کُھٹچے ، مُغل ، تُرک و تازی چلے
اس و پیش سپاہے چلے آولے چپ و راست افغان رن بانولے
طبل ٹھوک کرنائے زوبی دمان چلایا تند جیوں اژدہاے دمان
کمر بند ، ترکش ، منڈاسا سو غول نہ دکنی نہ رومی نہ سمجے مغول
چلیا کوچ پر کوچ شاہِ دکن قبا ، چار آئن ، زرہ ، پیرہن

پوری مثنوی میں ایک روانی ، ایک آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب پڑھتے وقت جذبہ ، تلفظ اور ساکن و متحرک کا خیال نہ رکھا جائے ۔ اس روانی میں ایک ایسے آہنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے تاشے بج رہے ہوں ۔ حسن شوق لفظوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتا ہے اور آہنگ کا احساس اس کی شاعری کا بنیادی وصف ہے ؛ مثلاً اس فنی عمل کے لیے وہ ایسے الفاظ ایک ایسی ترتیب سے استعمال کرتا ہے جس میں ایک ہی حرف کا

بار بار استعمال ہوتا کہ ان حروف کی آوازوں کی تکرار اور ٹکراؤ سے ایک ایسا آہنگ و لہجہ پیدا ہو جو شاعرانہ فضا کو اثر انگیز بنا دے ۔ مثلاً :

نظامیاں کوں فرماں ہو لیکھ توں   جیتے قاعدے ہندوی سیکھ توں
سو گوبند جگ دیو گوپال ہے   سورکھ پال کرپال دیال ہے

ایک اور جگہ :

ہلے دھرت گروز چلے پاپدل   گرج گین گھنا میگ باجے جنگل
کرڑ ایک پاپک ملیا کامگار   چنور ڈھال ڈھولے ڈھلے نامدار

اسی طرح یہ چند مصرعے دیکھیے :

ع : چکا جوت جگ جھاپ جگ پاوڑا
ع : سو منگل متنگل سو جنگل کے جو
ع : سو نا دنگ پیدنگ پر دنگ میں

اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن شوقی کو رزم و بزم دونوں پر عبور حاصل ہے ۔ وہ موقع و محل کے مطابق اسلوب و لہجہ اختیار کرتا ہے ۔ پھر جیسا کردار ہے ، زبان و بیان بھی اسی کی مناسبت سے استعمال کرتا ہے ۔ رام راج کے زبان و بیان حسین نظام شاہ سے مختلف ہیں ۔ مثنوی سے دونوں کی طرزِ معاشرت کا فرق بھی واضح طور پر محسوس ہوتا ہے ۔ رام راج مسلمانوں سے نفرت دلا کر ، اسلام کے خلاف جذبات ابھار کر وزیروں اور لشکریوں میں جوش پیدا کرتا ہے ۔ نظام شاہ اسلام کا نام لے کر اپنی فوجوں میں نئی روح پھونکتا ہے ۔ مثنوی سے ہندو اور مسلم تہذیب کے مزاج کا فرق بھی سامنے آتا ہے ۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کے درمیان تہذیب و طرز احساس کی کون سی دیوار حائل تھی ؟

تاریخی حیثیت سے بھی اس مثنوی کے واقعات کم و بیش وہی ہیں جو ہمیں اس دور کی مستند تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن نظام شاہ کی جنگی تیاریوں اور حالات و عوامل کی وہ تفصیلات ، جو تاریخوں میں نہیں ملتیں ، اس مثنوی سے سامنے آ جاتی ہیں ۔ آج جب ہم اس مثنوی کو پڑھتے ہیں تو بحیثیتِ مجموعی ایسا نقش ، اسلوب و طرز کا ایسا رنگ نہیں جمتا جو ادبی اظہار کے پختہ ہونے کے بعد ممکن ہوتا ہے ۔ یہ مثنوی زبان کا جنگل کاٹنے ، بیان کے پُر خار راستوں کو صاف کرنے ، صحراؤں اور دلدلوں میں راستہ بنانے کی ایک انتہائی کامیاب کوشش ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب بیجاپور میں جانم کا ادبی اسلوب رائج ہے ، دسویں صدی ہجری کی نظام شاہی سلطنت کے حسن شوقی کا اسلوب قدیم دور میں ”جدید اسلوب“ کا نمائندہ ہے جس

میں فارسی رنگ و آہنگ نے نیا پن پیدا کیا ہے ۔

قدیم دور کا یہی جدید اسلوب حسن شوقی کی دوسری مثنوی ”میزبانی نامہ“ میں اور زیادہ نکھر کر ابھرا ہے ۔ اس مثنوی میں ، جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، سلطان محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ—۱۰۶۷ھ/۱۶۲۷ء—۱۶۵۶ء) کی اس شادی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے جو نواب مظفر خان کی لڑکی سے ہوئی تھی ۔ ”میزبانی نامہ“ ۱۲۱۳ اشعار پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ شروع میں ’حمد‘ اور ’مدح سلطان محمد‘ ملتی ہے اور باقی تین حصوں کے عنوانات یہ ہیں :

۱۔ مجلس آراستن و بخشش کردن سلطان محمد مردماں را در میزبانی خود ۔
۲۔ در بیان شہر گشت سوار شدن سلطان محمد عادل شاہ ۔
۳۔ در بیان سہانی کردن سلطان محمد عادل شاہ را و دادن جہیز دختر نواب مظفر خان ۔

”میزبانی نامہ“ میں حمد صرف پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں لکھی گئی ہے اور دوسرے مصرعے سے سلطان محمد کی مدح شروع کر دی گئی ہے :

اول یاد کر پاک پروردگار   بچھیں شاہ کر شاہِ عالی تبار

اس کے بعد بادشاہ کی شجاعت ، سرفرازی ، گردن فرازی ، جوانوں کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہونے اور پیرِ دانا سے مشورہ کرنے کا بیان ہے ۔ اس کے بعد آرائش اور ساز و سامان کا شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے ۔ ان سب چیزوں کو ایسی ترتیب اور سلیقے سے بیان کیا گیا ہے کہ جگہ ، سجاوٹ اور سامان کی تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ جب حسن شوقی آرائش کی اس تصویر کو لفظوں سے بنا چکتا ہے تو پھر بادشاہ کی آمد اور میزبانی کا بیان کرتا ہے ۔ اس کے بعد بادشاہ کی سواری نکلتی ہے ۔ اس بیان میں احساسِ خوشی و خرمی ابلتا اچھلتا دکھائی دیتا ہے ۔ جب یہ جلوس نواب مظفر خاں کے گھر پہنچتا ہے تو وہاں کی میزبانی کا نقشہ جمایا جاتا ہے اور پھر جہیز اور رخصتی کی تصویر کشی کی جاتی ہے ۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس سے اس زمانے کے رسم و رواج ، عادات و اطوار ، طور طریقے ، ادب آداب ، کھانے پینے ، پہننے اوڑھنے کے طریقے ، اشیائے استعمال کی ایک تصویر ابھرتی ہے اور آج سے کئی صدیاں پہلے کی معاشرت و تہذیب نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ اس تصویر میں ”ہند مسلم ثقافت“ کے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو مغلیہ دور میں ملک گیر سطح پر اپنے عروج کو پہنچے ۔ یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہندوی مزاج و تہذیب ، مسلمانوں کے رنگ میں

رنگ کر' ایک نئے نقش ونگار اور تہذیبی قوت کے ساتھ ، اُبھرے تھے ۔ جن میں اس زمانے کے کلچر کی مثبت قدریں بھی تھیں اور مسلمانوں کی ارتق پذیر تہذیبی قوت بھی ۔

دوسری خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ یہاں شوق کا قلم زیادہ چاؤ اور روانی کے ساتھ چلتا نظر آتا ہے ۔ اس میں شعریت بھی زیادہ ہے اور تخیّل کی پرواز بھی ۔ پوری مثنوی میں ایک چلت پھرت ، ایک ہنگامے ، ایک دھوم دھام کا احساس ہوتا ہے اور پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی اس شادی میں شریک ہے ۔ مثنوی کے لہجے اور آہنگ میں شادمانی ، سرمستی اور خوشی کا احساس ہوتا ہے ۔ ساری فضا رنگین اور بھیگی ہوئی ہے اور چاروں طرف رنگ ہی رنگ بکھرے ہوئے ہیں ۔

قدیم زبان کا مزاج اور روایت یہاں بھی موجود ہے ، لیکن فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ "فتح نامہ" کے مقابلے میں زیادہ واضح ہو گیا ہے ۔ فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے ؛ مثلاً شنگرف ، لاجورد ، ارژنگ ، مشبّک ، مینائے مینو ، بیت ِ ربی" ، سر ِ سرفرازاں ، عیسیٰ مریم ، زرنیخ ِ زرد ، جدول ، گل ِ ارغوانی و لالا نافی ، مشک ِ اذفر ، فلک کارگہ ، میخ ِ سیمیں و زریں طناب ، بارگہ ِ رنگ آمیز ، ماہ ِ عالم ، مشجّر مطبّق ، غلامان ِ حلقہ بگوش ، کنیزان ِ زربفت پوش ، ملائک فریب ، ملائک شکار قسم کی تراکیب عام طور پر استعمال میں آئی ہیں ۔ "فتح نامہ" پر بھی فارسی اسلوب کا اثر ، اس دور کی دوسری تحریروں کو دیکھتے ہوئے ، گہرا ہے لیکن "میزبانی نامہ" بڑی حد تک فارسی اثر کے رنگ میں رنگ جاتا ہے ۔ دونوں مثنویوں کے پہلے شعر ہی سے زبان و مزاج کا یہ فرق سامنے آ جاتا ہے ۔ "فتح نامہ' نظام شاہ" کا پہلا شعر ہے :

الٰہی کرم کا کرن ہار توں   ہے اول و آخر رہن ہار توں

اور "میزبانی نامہ" کا پہلا شعر ہے :

اول یاد کر پاک پروردگار   پچھیں شاد کر شاہ ِ عالی تبار

"میزبانی نامہ" میں قافیے بھی زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں ۔ تلفظ و املا بھی "فتح نامہ" کے مقابلے میں نکھر سنور گیا ہے ۔ "میزبانی نامہ" میں شاعری اور تخیّل نے مل کر مثنوی کے حسن میں اضافہ کیا ہے ۔ ایک جگہ حسن شوق یہ دکھاتا ہے کہ قیمتی پتھروں سے بنی ہوئی حوضیں ہیں اور ان میں فوارے چھوٹ رہے ہیں ۔ اس بات کو شاعرانہ انداز میں یوں بیان کرتا ہے :

جتے حوض خانے بنے یشم کے   اُبھارے سو عُشاق کی چشم کے

آتش بازی چھوٹ رہی ہے ۔ "ہوائی" سے چنگاریاں ساری فضا میں بکھر رہی ہیں ۔ اس منظر کو یوں ادا کرتا ہے :

ہوایاں نتھیاں وو اتھیاں ناگنیاں   ہوا کے اوپر جا سنپولے جنیاں
(ہوائیاں نہیں تھیں بلکہ وہ ناگنیاں تھیں جنھوں نے ہوا میں اوپر جا کر سنپولے جنے)

ایک اور جگہ دھواں کہکشاں بن جاتا ہے :

للا کھینچ کر تیز آتش فشاں   دھنواں جا گگن میں ہوا کہکشاں

جب برات نواب مظفر خاں کے ہاں پہنچتی ہے تو دولہا دلہن کے بارے میں یہ خوب صورت پیرایہ اختیار کرتا ہے :

بیٹھا سُور جب نُور کا تاج کر   اٹھی رات کوہ قاف میں لاج کر
سلیاں کوں آصف نے سہاں کیا   عجائب ، غرائب بہوت کچھ دیا
دیا چاند کوں' سور کے سات کر   دیا نور کوں نور کے سات کر

حسین و جمیل دوشیزاؤں کے رنگ روپ کو کتنی خوب صورتی سے پیش کرتا ہے :

سنگل دیپ کیاں پدمنیاں بیشمار   سیہ لیشکر قد و جوبن انار
دہن تنگ ، نرم انگ ، باریک تر   شب ِ قدر سے بال تاریک تر

ایک اور خصوصیت ، جو "فتح نامہ" میں بھی نظر آتی ہے ، "میزبانی نامہ" میں ایک انفرادیت بن کر ابھرتی ہے ۔ یہ خصوصیت خیال و احساس کو لفظوں کی نئی جھنکار اور یکساں حروف والے الفاظ کی تکرار سے ابھارنے کا شعور و سلیقہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ "میزبانی نامہ" میں طرح طرح کی آوازیں سنائی دیتی ہیں جن سے مثنوی کی فضا بننے میں بڑی مدد ملتی ہے ؛ مثلاً چھپا چھپ ، لبالب ، شباشب ، نگاراں نگار ، ہزاراں ہزار ، قطاراں قطار ، طبلے طبلے ، جھکجھکاٹ ، لکاکاٹ ، روارو ، دوادو ، پٹ تٹ ، کھٹ پٹ وغیرہ الفاظ سے وہ ان رنگا رنگ آوازوں کو ابھارتا ہے ۔ یہی احساسِ موسیقی مثنوی کی فضا میں پھوار کی سی نرمی پیدا کر دیتا ہے ۔ طبل کی آواز سنیے : ع

طبل ڈھول جھم جھم کریں دھمدھاٹ

رقاصاؤں کی تیزی اور سرعت رفتاری دیکھیے : ع

بھمبریاں بھمیں یوں نہ پھرکیاں پھریں

یا

الاپیں و ناچیں سو پدنگ میں   سو تادنگ پر دنگ پدلنگ میں

نوجوان لڑکیوں کو دیکھیے :

ساونیاں سلکھّن سگند باس آیاں   کنور کال سیاں ہونور چال کیاں

اگر ان شعار کی شعریت کو ، شاعرانہ تشبیہ اور حسن بیان کو ، تخیل کی کرشمہ سازی کو قدیم زبان کی اجنبیت کے پردے ہٹا کر دیکھا جائے تو ایک حقیقی شاعر اپنی قادر الکلامی کے ساتھ شعر کے ساز چھیڑتا نظر آتا ہے جو اپنی زبان و بیان اور اسلوب سے اس دور کو ایک نیا رنگ روپ دے رہا ہے ۔ یہی شعریت حسن شوق کی غزلوں میں اور نکھر سنور کر سامنے آتی ہے ۔

حسن شوق کی غزلیں اسی روایت کا ایک حصہ ہیں جس کے فراز پر ولی دکنی کی غزل کھڑی ہے ۔ یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے جدید غزل کی ابتدائی روایت اور رنگ روپ کا حصہ ہیں ۔ حسن شوق کے ذہن میں غزل کا واضح تصوّر ہے ۔ وہ غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے اور عورتوں کی باتیں کرنے کا ذریعہ اظہار سمجھتا ہے ۔ اس کی غزلوں کا بنیادی تصوّر یہی ہے ۔ وہ غزل میں جذباتِ عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے اور عشقیہ جذبات کے مختلف رنگوں اور کیفیات کو غزل کے مزاج میں گھلاتا ملاتا نظر آتا ہے ۔ اس کی غزل خیال ، اسلوب ، لہجے اور طرز ادا میں فارسی غزل کی پیروی کرتی ہے ۔ شوق اس اثر کا خود اعتراف کرتا ہے اور ان شاعروں کا ذکر بھی کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہے ۔ یہاں خسرو ہلالی بھی ملتے ہیں اور انوری و عنصری بھی :

جب عاشقاں کی صف میں شوق غزل پڑھے تو
کوئی خسروی ہلالی کوئی انوری کتے ہیں
پڑا حسن ہے شوق معظم ذہن کوں تیرے
سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے

دوسری چیز جس پر حسن شوق اپنی غزل میں زور دیتا ہے ، مٹھاس اور گھلاوٹ ہے ۔ غزل کی روایت کی ابتدائی حالت ، زبان کی خامی اور بیان کے کھردرے پن (آج کے لحاظ سے) کے باوجود مٹھاس اور شیرینی اس کی غزل کے وصف ہیں ۔ ایک مقطع میں شیرینی کی صفت بیان کر کے غزل کی روایت کے اسی وصف کو واضح کرتا ہے :

شوق شکر غزل کی کھنڈیاں سوں بانٹتا ہے
طوطی جیو کوں میرے یک من شکر نہ بھیجا

عشقیہ جذبات کا ، مٹھاس اور گھلاوٹ کے ساتھ ، اظہار آج تک اردو غزل کی روایت کا حصہ ہے ۔ لیکن اسی کے ساتھ جذبات کے اظہار کو مؤثر بنانے کے لیے اردو غزل نے سوز و ساز کو بھی اپنے مزاج میں سمو کر ایک نیا رنگ دیا ہے ۔ حسن شوق نے فارسی غزل کے اتباع میں سوز و ساز کو اُردو غزل کے مزاج میں داخل کیا اور آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ایک ایسا روپ دیا کہ نہ صرف اس کے ہم‌عصر اس کی غزل سے متاثر ہوئے بلکہ آنے والے زمانے کے شعرا بھی اسی روایت پر چلتے رہے ۔ خود ولی کی غزل روایت کے اسی ارتقائی عمل کا نتیجہ ہے :

اگر اس شعر میرے کوں کوئی جا کر سُنا دیوے
تو اوس کے سوز کوں سُن کر دیکھیو شوق حسن لرزے

"لرزنا" اثر کا انتہائی عمل ہے اور حسن شوق شعوری طور پر اس عمل کو اپنی غزل کے مزاج میں شامل کرتا ہے ۔

اس کی غزل ، قدیم زبان کے باوجود ، آج بھی بے کیف و بے اثر نہیں ہے بلکہ سوز و شیرینی کے ملے جلے اثرات دل کے تاروں کو آج بھی مرتعش کرتے ہیں ۔ اپنی غزلوں میں اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے شوق عام طور پر رواں بحروں کا انتخاب کرتا ہے ۔ مثلاً مختلف غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

عجب کیا ہے جو پاوے توں بقا توشہ فنا کا لے
اثر تیرے دہن کا کچھ اگر راہِ عدم پکڑے
اگر مجنوں کی تربت پر گذر جاؤں دیوانہ ہو
کہ مجنوں حال میرے کوں جو دیکھے در کفن لرزے
اے ترکِ شوخ سرکش ہتی نہ سرکشی کر
میں با نیاز تجہ سوں ، تجہ سوں تو بے نیازی
یا زلف یا تحریر ہے یا دام عالمگیر ہے
یا سحر کی زنجیر ہے جگ کی پریشانی سبب
ترسل بدن نورانی ، ہے لیلۃ البدر نے
جگ میں ہوا اندھارا تجہ زلفِ شب قدر تے
تجہ زلف کے رین میں جھمکے مرنگ عفارا
کوئی چاند کوئی زہرا کوئی مشتری کتے ہیں

شوق کی غزل میں تصوّرِ عشق مجازی ہے ۔ اس کا اظہار وہ بار بار مختلف انداز سے اپنی غزل میں کرتا ہے ۔ یہاں ناصح اور نصیحت کی روایت بھی اور

مذہبِ عشق اختیار کر کے اسلام و کفر کے درمیان کافری پر فخر کرنے کی روایت بھی ، اُردو غزل میں داخل ہو جاتی ہے ۔ گل پیرہن ، شمع و پروانہ ، گل و بلبل ، گلزار و یاسمن ، ہشیار و دیوانہ ، زاہد و ناصح ، وامق و عذرا ، لیلیٰ مجنوں ، خسرو شیریں فرہاد ، زلفِ پیچاں اور رقیب کے اشارات و تلمیحات بھی غزل کی روایت میں جال سا بُنتے نظر آتے ہیں ۔ حسن شوق کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ذکر ناصح نصیحت مجھ بجز عاشق وفاداری
ہمیں کچھ اور سمجھے ہیں نمازی ہور نیازی میں
اگر عشقِ حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوق
ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشق بازی میں
عشاق در حقیقت وے بھی کہیں ہیں کافر
ہتی علم ہوا ہوں در مرکبِ مجازی
مجھے زاہد ککر کہتے جتے اس شہر کے عالیم
ولے مجھ میں نہیں سمجے کے نکتا کافری کا ہے
شوق ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوئے
اس مذہبِ کفار میں تیری مسلمانی کیدھر
عاشق گری مذہب منے قبلہ مجازی نیں روا
قبلہ حقیقت کا ہمیں دلدار تجھ دیدار کا
مجھ زلف نے پیچاں اگر مشرک ہوا تو کیا عجب
اسلام میں جی ہے زبوں اور کفر میں بل کھٹ ہوا
کہیں وامق کہیں عذرا کہیں مجنوں کہیں لیلیٰ
کہیں خسرو کہیں شیریں کہیں فرہاد ہو ہے ہے
بن گل کیا ہے بلبل او گل بدن کہاں ہے
جن من ہربا ہمارا سو من ہرن کہاں ہے
کہے افسوں گراں مجھ کوں نہ کام افسوں گری کا ہے
کہیں ہوشیار نہ ہوسی دیوانہ کس پری کا ہے
در بزمِ ماہ رویاں خورشید ہے سریجن
میں شمع ہوں جلوں گی وہ انجمن کہاں ہے
اے بادِ نوبہاری گر توں گزر کرے گا
گلزار نے خبر لیا او یاسمن کہاں ہے

شمع کے سوز میں سکھ لیں ولے آرام ہے دن کوں
گھٹی ہے عمر سب میری سو لسدن جانگدازی میں

اِن اشعار میں فارسی روایت ، اس کے رمزیات و صنمیات ، غزل کے مزاج پر چھا گئے ہیں اور جتنی غزلیں اب تک مختلف شاعروں کی ہم نے پڑھیں ، حسن شوق کی غزل ان سب سے الگ دکھائی دیتی ہے ۔ یہی موضوعات ، یہی کنایات ، اوزان و بحور ، قافیہ و ردیف کا التزام آگے چل کر ، پھیل کر نکھر کر ، ولی کی غزل میں ایک نئے معیار کو چھوتا ہے ۔

حسن شوق کی غزل میں ''جسم'' کا احساس شدت سے ہوتا ہے ۔ وصال کی خوش بو اُڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ محبوب اور اُس کی ادائیں ، حسن و جمال کی دلربائیاں ، آنکھوں کا تیکھا پن ، خد وخال کا بانکپن ، موتی سے دانت ، کلیوں جیسے ہونٹ ، کٹھن ہیرے کی طرح تن ، سرو قدی ، مُکھ نور کا دریا ، دلِ عاشق کو پھونک دینے والا سراپا اُس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں ۔ یہاں غزل میں جذبات کا اظہار بھی اثرانگیز ہو جاتا ہے :

نین سو پھول نرگس کے کلی نامکھ سو چمپی کی
گلالاں سوز گلشن میں سریجن کوئی لجائی میں
نین کے بانو کر جاؤں سجن جب گھر بلاوے مجھ
نہ جاگوں کی قیامت لگ اگر گل لگ سلاوے مجھ
نہ کر تعریف مجنوں کی کہ الاشی ولا یذکر
ہمارا عشق مستقبل ہوا ہے کار سازی میں
از ہند تا خراساں خوشبو کیا ہے عالم
لس شاہ مشکبو کا گل پیرہن کہاں ہے
خوباں کی انجمن میں لالن ہوئے ہیں ساقی
لرمل شراب نہکا یک جام بھر نہ بھیجا
شربت ابس آدھر کا گر مجھ پلاؤ پیارے
بے سُدھ ہوا ہے شوق مجھ عشق کے اثر تے
لباس خسروانی کر چھندوں سے سیم تر نکلے
سراسر ناز کا لشکر برابر بہار کر نکلے

حسن شوق کو احساس ہے کہ وہ غزل کی روایت کو نیا رنگ دے کر آگے بڑھا رہا ہے ۔ یہی احساس شاعرانہ تعلّی کے پیرائے میں اس کے مقطعوں میں ظاہر ہوتا ہے ۔ اُس کے مقطعے اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ ان

میں اپنے اندازِ فکر ، معیارِ سخن اور انفرادیت پر روشنی ڈالتا ہے ۔ چند مقطعے اس سے پہلے مثالوں میں دیے جا چکے ہیں ۔ اب دو مقطعے اور دیکھیے :

جن ہو غزل سنایا جلتیاں گوں پھر جلایا
وہ رندِ لاابالی شوق حسن کہاں ہے
شوق کی ہے پیاری ہنس ہنس کہے سو تاری
افضل غزل ہماری جوں سور ہے گگن میں

''افضل غزل'' کے ان اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ ابتدائی نقوش ہیں جہاں خود غزل کی روایت جم کر ، پھیل کر ، کھل کر پہلی بار اس انداز میں اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ شوق کے ہاں قافیہ اور ردیف دونوں غزل کا جزو بن کر آتے ہیں ۔ یہاں صنائع بدائع کا اہتمام بھی ملتا ہے ، تجنیس لفظی اور حسنِ تعلیل بھی حسنِ شعر میں اضافہ کرتے ہیں ۔ غزلِ مسلسل بھی ملتی ہے ۔ یہی سب خصوصیات یکجا ہو کر اور ایک باقاعدہ شکل بنا کر اردو غزل کی روایت میں حسن شوق کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہیں ۔

شوق کی غزل میں محبوب عورت ہے اور مرد اپنے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرتا ہے ، لیکن ہندوی روایت کے مطابق دو چار جگہ عورت بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے ۔

آج حسن شوق کی تشبیہات اس لیے پامال معلوم ہوتی ہیں کہ خود حسن شوق کے زمانے میں ، اور پھر اس کے بعد ، سینکڑوں شاعروں نے انھیں استعمال کرکے پامال کر دیا ہے ۔ لیکن جب آج سے تقریباً چار سو سال پہلے اردو غزل میں حسن شوق نے بھووں کو محراب ، لبوں کو دیا ، زلف کو شبِ تاریک ، چہرے کو چاند ، مُکھ کو نور کا دریا ، زلف کو عنبر ، دامِ عالمگیر ، سحر کی زنجیر کہا یا دہن سوق ، ادھر کلیاں ، نیلم دل ، لل کٹھن ہیرا کہا ، دل کو سنگِ مرمر سے تشبیہ دی یا آنکھوں کو چاندی کی دوات کہا جن میں سیاہی بھری ہے تو اس وقت یہ تخلیقی عمل غزل میں ایک نئی چیز تھا اور یہ تشبیہیں نادر اور اچھوتی اور یہ اندازِ بیان ، یہ اسلوب ، لہجہ و آہنگ ، یہ رچاوٹ غزل میں ایک منفرد چیز تھی ۔ اس نے نئی نئی زمینیں نکالیں ۔ خوب‌صورت بحروں میں قافیہ و ردیف کو معنوی رشتے میں پیوست کیا ۔ غزل کی ہیئت کو خارجی و داخلی انداز نظر سے استادانہ طریقے پر استعمال کیا ۔ اسی نئے پن اور انفرادیت کی وجہ سے نظام شاہی دربار کے اس شاعر کی شہرت سارے دکن میں پھیل گئی اور شوق کا تخلیقی عمل اس وقت کی شاعری میں ایک اثر بن کر قائم ہو گیا اور وہ سارے شعرائے دکن کے لیے غزل کے ''جدید اسلوب'' کا نمائندہ بن گیا ۔

اسی لیے حسن شوق کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی سارے دکن کے ان شعرا کی غزل کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے جنھوں نے اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔ اس مطالعے کے لیے جب ہم محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شعرا محمود ، فیروز اور خیالی کے کلام کے ساتھ حسن شوق کا کلام پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک کی آواز دوسرے کی آواز میں سے آ رہی ہے ۔ اگر ان سب کے کلام کو ، مقطع نکال کر ، ملا دیا جائے تو آج انھیں الگ الگ کرنا اور پہچاننا مشکل ہوگا ۔ حسن شوق ایک طرف اسے اپنے بزرگ معاصر اور اسلاف شعرا کی آوازوں سے اپنی آواز بناتا ہے اور دوسری طرف اسے اتنی واضح و منفرد بھی بنا دیتا ہے کہ اس کے نوجوان معاصر اور بعد میں آنے والے شعرا اپنانے کے لیے اس کی طرف لپکتے ہیں ۔ وہ دبا دبا پن جو محمود ، فیروز اور خیالی کے ہاں دکھائی دیتا ہے ، حسن شوق کے ہاں کُھلتا اور شوخ ہوتا دکھائی دیتا ہے ۔ یہ قدیم اردو غزل کی روایت کا وہ الگ دھارا ہے جس میں محمود ، فیروز ، خیالی ، حسن شوق ، محمد قلی قطب شاہ اور پھر شاہی ، نصرتی ، ہاشمی اور ان کے بعد ان گنت شعرائے غزل اپنا خونِ جگر شامل کرکے اس روایت کو ولی دکنی تک پہنچا دیتے ہیں ۔ اور ولی دکنی ان سب آوازوں کو اپنے اندر جذب کرکے اپنی الگ آواز بنا لیتا ہے ۔ اس روایت کے واسطے میں حسن شوق ایک پُل کی حیثیت رکھتا ہے ۔

نوجوان معاصر اور آنے والے شعرا نے حسن شوق کو خراجِ تحسین پیش کر کے اس اثر کو تسلیم کیا ہے ۔ اگر ابن نشاطی ، حسن شوق کی شاعری اور اس کے اثر کو منفرد نہ سمجھتا تو وہ اپنے اسلاف شعرا کے ساتھ حسن شوق کا ذکر کیوں کرتا ؟

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال   ہزاراں بھیجتے رحمت مجھ اپرال

سید اعظم بیجاپوری نے ''داستانِ فتح جنگ''[1] (۱۰۷۷ھ/۱۶۶۶ء) میں اس کی سلاست کی تعریف کی اور کہا :

سلاست میں جیوں شعر شوق حسن   ہنر فن ستیں نصرتی کے بچن

خود نصرتی جب اپنی شاعری کی عظمت کا ، حسن شوق کی شاعری کے قد سے

---

[1] ۱۔ بیاضِ قلمی انجمن ترقی اردو ، کراچی ۔

لاتا ہے تو "علی نامہ" کے ایک قصیدے میں کہہ اٹھتا ہے :

دس پانچ بیت اس دھات میں کے ہیں تو شوق کیا ہوا
معلوم ہوتا شعر اگر کہوے تو اس بستار کا

یہ شعر اسی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے جس میں حسن شوق نے پوری ایک غزل کہی تھی اور جس کا مقطع یہ تھا :

دل جامِ جم ہے شاہ کا شوق تکر اظہار توں
شاہنشہ عادل کنے حاجت نہیں گفتار کا

اس اعتراف کے علاوہ حسن شوق کے اثر[۱] کو تلاش کرنے کا طریقہ یہ بھی ہے کہ آیا آئندہ نسل کے شعرا نے اس کے خیالات ، لہجہ ، انداز اور تراکیب کو اپنایا ہے ؟ کیا انھوں نے اس کی زمین میں غزلیں کہی ہیں ؟ کیا انھوں نے اس کی غزلوں کی تضمین کی ہے ؟ اس نقطۂ نظر سے جب ہم قدیم شعرا کا کلام اور قدیم بیاضیں ٹٹولتے ہیں تو ہمیں یہ اثرات بہت واضح نظر آتے ہیں ۔ شاہی کے کلام پر اس کا اثر واضح ہے ۔ اشرف ، طالب ، رحیمی ، قریشی اور یوسف پر حسن شوق کے اثرات گہرے ہیں ۔ یہ سب شعرا اس کی غزلوں پر غزلیں کہہ رہے ہیں ، اس کی غزلوں کی تضمین کر رہے ہیں ، اس کی غزلوں کے جواب میں دو غزلہ کہہ رہے ہیں ۔ جب اشرف شاعرانہ تعلّی کے انداز میں اپنی غزل کی انفرادیت کی طرف توجہ دلاتا ہے تو یہ راستہ وہ اکیلے طے نہیں کرتا بلکہ استاد شوق کی شاعرانہ شہرت کا سہارا لے کر یوں کہتا ہے :

سارے لوگاں کہتے ہیں اشرف کا شعر سن کر
کیا بھر جیا ہے شوق یاراں مگر دکن میں

طالب ، جو شوق کی غزل "انوری کہتے ہیں ، مشتری کہتے ہیں" والی غزل کی تضمین کرتا ہے تو حسن شوق کو استاد کہہ کر پکارتا ہے : ع

استاد کے بچن سوں خورشید ہو پڑیا ہو

یوسف ("در جوابِ شوق") کے دو غزلہ اور اس کے دوسرے کلام میں ، شوق کے اثر و رنگ کے ساتھ ساتھ ، ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ رنگ کچھ بدل رہا ہے اور یہاں بیک وقت ہلکی ہلکی اور دبی دبی سی وہ آواز بھی سنائی دیتی ہے جو ولی کے ہاں بہت واضح طور پر یا شمالی ہند میں فائز دہلوی کے ہاں

---

[۱] اس پر تفصیل سے ہم نے "دیوانِ حسن شوق" کے مقدمے (ص ۵۳ تا ص ۶۸) میں بحث کی ہے ۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، کراچی ، ۱۹۷۱ع ۔

سنائی دیتی ہے ۔ جب یوسف کہتا ہے کہ :

پھل جھلک لسک کر پاتال تل رہے جا
دیکھے ہو خوش اُجالا تجھ نور کے جھلک کا

تو دوسرے مصرعے میں دو آوازیں — شوق اور ولی کی — ایک دوسرے کو کاٹ رہی ہیں اور یہاں حسن شوق کی آواز دوسری آواز میں جذب ہو رہی ہے ۔ اثرات سائے کی طرح چلتے ہیں ۔ کبھی سائے کی طرح یہ اثرات نظر آتے ہیں اور کبھی موجود ہونے کے باوجود چھپ جاتے ہیں ۔ پوری گیارھویں صدی ہجری کی غزل پر حسن شوق کا اثر کسی نہ کسی شکل میں نظر آتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنا رنگ دوسرے رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے ۔ ولی ، اپنے سے پہلے کے شعرا کی ، صدیوں کی اس کاوش اور امکانات کو سمیٹ کر انھیں شمالی ہند کی زبان سے ملا دیتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے امکان سے آشنا کرتا ہے ۔ اور جب ولی کے ہاں یہ روایت اپنی شکل و صورت بنا لیتی ہے تو وہ بھی نصرتی کی طرح اپنی شاعری کا مقابلہ اپنے سے پہلے کے اس شاعر سے کرتا ہے جس کی روایت کو اس نے بنا سنوار کر نیا رنگ و نور دیا ہے :

برجا ہے اگر جگ میں ولی پھر کے دُمے باز
رکھ شوق مرے شعر کا شوق حسن آوے

— روایت یوں ہی بنتی اور بدلتی ہے اور جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے خونِ جگر سے روایت کے درخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں "تخلیق" کا ایک سدا بہار پھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے ، کوئی حافظ ، سعدی ، میر ، غالب ، اقبال کہتا ہے ۔ کوئی دانتے ، چوسر کے نام سے یاد کرتا ہے اور ہم حسن شوق جیسے شاعروں کو بھول جاتے ہیں — لیکن تاریخ کا کھوجی اُن کی یاد اور اُن کے احسان کو ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے ۔

دکن پر ابھی سلطان محمد عادل شاہ کی بادشاہی ہے ۔ برِعظیم پر شاہجہاں حکومت کر رہا ہے اور سرزمینِ بیجاپور پر برہان الدین جانم کے بیٹے ، امین الدین اعلیٰ اپنے دادا کی جلائی ہوئی شمعِ معرفت سے روحانیت کا اجالا پھیلا رہے ہیں ۔

* * *

چھٹا باب

مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات

(۱۶۴۰ع — ۱۹۷۵ع)

جب تک ادبی تصانیف کی باقاعدہ روایت شروع نہیں ہوئی تھی ، مذہبی رسالے اور تصانیف ، صوفیائے کرام کے ملفوظات اور اقوال ہمارے لیے ایک نعمت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتے تھے ۔ لیکن جب ادبی تصانیف کا سلسلہ شروع ہوا تو یہ مذہبی رسالے اپنے غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے ادب کے دائرے سے خارج ہو گئے اور صرف اُنھی تحریروں اور تصانیف کو اہمیت دی گئی جو ادبی لحاظ سے دلچسپ تھیں ۔ اِسی لیے شاہ برہان الدین جانم (م - ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ع) کے بعد سے اب تک ہم نے کسی غیر ادبی تصنیف کا ذکر نہیں کیا ۔ اگر میرانجی یا جانم اس دور میں ہوتے تو ان کی وہ اہمیت نہ ہوتی جو زمانی اعتبار سے تاریخِ ادب میں آج انھیں حاصل ہے ۔ روحانی مطالب کی ترویج و اشاعت کے لیے تصنیف و تالیف کی وہ روایت ، جو میرانجی نے قائم کی تھی ، اُن کے بعد بھی قائم رہی اور ان کے مریدوں اور اولاد نے صدیوں تک اسے پہلے سے زیادہ روشن رکھا ۔ برہان الدین جانم کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں ۔ اب اس باب میں ہم اُن کے دو مریدوں — شیخ داول اور شیخ محمود خوش دہان — اور اُن کے پوتے شاہ امین الدین اعلیٰ کی تصانیف اور خدمات کا جائزہ لیں گے ۔

شیخ داول ، شیخ محمود خوش دہاں اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں موضوعات کم و بیش ایک جیسے ہیں ۔ انداز فکر اور بیان کا مزاج بھی ایک سا ہے حتیٰ کہ ہیئت و اصناف بھی وہی ہیں جو ہمیں جانم کے ہاں ملتی ہیں ۔ کچھ فرق ہے تو وہ زبان و بیان کا ہے ۔ میرانجی کے اسلوب پر گجری و ہندوی کا اثر گہرا ہے ۔ جانم کے ہاں فارسی اثرات بڑھ جانے سے بیان میں ذرا نرمی آ گئی ہے ۔ شیخ داول ، خوش دہان اور اعلیٰ کا اسلوب فارسی سے متاثر ہو کر اور صاف ہو گیا ہے ۔ یہ تینوں بزرگ اس دور میں فارسی کے زیرِ اثر بدلے ہوئے بیجاپوری اسلوب کے نمایندہ ہیں ۔

شیخ غلام محمد داول (م - ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ع) صوفی اور شاعر تھے اور انھوں نے اپنے سلسلہ تصوف کے اُنھی موضوعات کو اپنی شاعری کے ذریعے پیش کیا ہے جو ہمیں میرانجی اور خصوصیت سے شاہ جانم کے ہاں ملتے ہیں ۔ شیخ داول ، شاہ جانم کے مرید تھے جس کا اظہار انھوں نے "چہار شہادت" کے ایک شعر میں بھی کیا ہے :

حق تھی بولوں چہار شہادت ساچی کر کا گیان
ساچا کر پیر و مرشد میرا حضرت شاہ برہان

اُن کے سنہ وفات کے سلسلے میں تاریخ اور تذکرے خاموش ہیں لیکن قدیم مخطوطات اور بیاضوں کے مطالعے کے دوران میں "شرح تمہید ہمدانی"[1] (فارسی) کا ایک مخطوطہ نظر سے گزرا جس کے آخر میں "مرتب شد بفرمان اللہ تعالیٰ بتاریخ بیست و دوم ماہ رجب ۱۰۶۷ھ کاتب الحروف شیخ داول" کے الفاظ تحریر تھے ۔ کچھ عرصے کے بعد ایک اور مخطوطہ "رسالہ عشقیہ قاضی ناگوری"[2] نظر سے گزرا جس کے آخر میں "کاتب الحروف فقیر الحقیر فتح محمد ابن شاہ داول قادری" کے الفاظ تحریر تھے ۔ یہ مخطوطہ ۱۰۸۹ھ کا لکھا ہوا ہے ۔ ان دو حوالوں سے دو باتوں کا پتا چلا ۔ ایک تو یہ کہ کتابت شاہ داول کا پیشہ تھا جسے اُن کے بیٹے فتح محمد نے بھی اختیار کیا ۔ دوسرے یہ کہ شاہ داول ۱۰۶۷ھ تک زندہ تھے ۔ اسی عرصے میں ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ایک مخطوطہ[3] نظر سے گزرا جس میں میرانجی شمس العشاق ، جانم ، اعلیٰ اور شاہ داول وغیرہ کا کلام شامل ہے ۔ اس میں شاہ داول کی نظم "کشف الانوار" کے اوپر یہ الفاظ درج ہیں ۔ "کشف الانوار از تصنیف شیخ داول رحمۃ اللہ علیہ" ۔ اسی مخطوطے میں ایک اور جگہ "خیال گفتار شیخ داول رحمۃ اللہ علیہ" کے الفاظ لکھے ہوئے ہیں لیکن "چہار شہادت" پر ، جو اسی بیاض کے شروع میں لکھی ہوئی ملتی ہے ، نام کے ساتھ "رحمۃ اللہ علیہ"

۱۔ شرح تمہید ہمدانی : (فارسی ، قلمی) ، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ رسالہ عشقیہ قاضی ناگوری : (قلمی) ، ایضاً ۔

۳۔ شمس العشاق : (بیاض قلمی) ، ۱۰۶۸ھ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کے الفاظ درج نہیں ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاہ داول نے ۱۰۶۸ھ میں وفات پائی جب کہ یہ بیاض لکھی جا رہی تھی ۔

شاہ داول کی چار نظمیں : چہار شہادت ، کشف الانوار ، کشف الوجود اور ناری نامہ اور کئی "خیال" ہمیں دستیاب ہوئے ۔ مطالعے کے دوران میں یہ چیز بار بار متوجہ کرتی ہے کہ داول نہ صرف برہان الدین جانم کے مرید ہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی اپنے مرشد کی پیروی کر رہے ہیں ۔ جانم کی طرح داول کے اوزان بھی ہندوی ہیں ۔ اُن کے ہاں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد ضرور بڑھ گئی ہے لیکن اسلوب کے مزاج پر ہندوی اثر غالب ہے ۔ داول کے کلام کو جانم کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے الگ کرنا دشوار ہوگا ۔ ایک بات جو داول کے کلام کو جانم کے کلام سے ذرا سا الگ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ داول کے کلام میں لوچ اور مٹھاس زیادہ ہے ۔

"چہار شہادت"[1] میں چار تن (وجود) کے مسئلے اور عینی و رسمی کے فرق کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ جو شخص عشق کی خاطر اپنے چاروں تن پر قابو پا لیتا ہے وہ حق کی شہادت حق سے پا لیتا ہے ۔ اس بات کو وہ شاعری کی زبان میں اس لیے بیان کر رہے ہیں تاکہ طالبوں اور مریدوں کے اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے :

چاروں تن پر چار شہادت چارو تن تھی مرنا
منھو غازی حق کی شہدت عشقوں جھگڑا کرنا
رسمی عینی پر یک تن پر بوجھ لینا دو دھات
جے کوئی سہنا دل کا دانا اس اے سمجھے بات
باغ ہوا سوں پہلا تن باندھیں پانچو وار
خاکی تن کا فعل ہوا تو رسمی دیکھ بچار
تن پر دکھ سکھ دیکھن ہارا اچھکر دل کے ٹھانوں
تن سوں بھوک ابھوک ہونا عینی اس کا ناتوں
دوئے تن کے بوجھ شہدت نہ من کا یاد بساری
رسمی ممکن خطرا مارے دکھ میں سکھ لے تہاری
عینی دکھ سکھ من پر لاوے شاہد ہو کر دیکھے
دکھ سکھ پر ہو دیکھن ہارا دکھ سکھ من پر لیکھے

---

[1] چہار شہادت : بیاض قلمی انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

تیسری تن میں غائب ہوئی اب نہیں کر بوجھے
دیکھت وہاں کچھ نظر پڑیا کر بن کیونکر سوجھے
رسم شہادت اسکوں کہنا غائب چھوڑ نرالا
غائب میں تھی گھر اپسکوں دیکھے جیو جیالا
چارو تن سوں جیتے اچھکر موت کا پیالا پیتا
حق کی مارگ دے سیس اپنا حق میں حق ہو جیتا
داول اپنے چارو تن پر یوں جن پر چت بوجھیا
حق کی شہادت حق تھی پایا عشقوں جھگڑا بوجھیا

جہاں فکر کی سطح وہی ہے جو جانم کے ہاں ملتی ہے ۔ داول صرف اس کی مزید تشریح کر رہے ہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ زبان و بیان جانم کے مقابلے میں صاف ہو گئے ہیں ۔ وہ اکھڑا اکھڑا کھردرا پن ، جو جانم کے کلام میں نظر آتا ہے ، داول کے ہاں کم و بیش غائب ہو جاتا ہے ۔ جہاں کڑے سے کڑے کو بجانے والی موسیقی کا احساس ، لوچ اور مٹھاس پیدا کر رہا ہے اور اظہار بیان قدرے جدید اسلوب سے قریب تر ہو گیا ہے ۔ لیکن جانم کے مزاج اور فکر کی بنیادی مماثلت اسی طرح باقی رہتی ہے ؛ مثلاً "مثنوی شاہ برہان الدین جانم"[1] کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ایک تھا دانا عاقل مرد   اس کے دل میں آیا درد
مرشد کوں او پوچھیا بات   دکھلا دیو مجھ حق ذات
بھوت ہوا میں سرگرداں   مجھ کوں اس کا کہو نشاں
تم ہو مرشد کامل ذات   خلاصی میری تمھارے ہات
جب یہ سنیا مرشد بول   اس کے دل میں آئی کلول

اور اب شاہ داول کی نظم "کشف الانوار"[2] کے یہ چند شعر دیکھیے :

یک تھا طالب صادق مرد   دانا عاقل اہلِ درد
پوچھیا مرشد کوں یک سوال   کٹریا آج رات مُنجہ پر حال
حق کا واصل کامل ذات   برتی ہارا حق کے سات
اتنا سن کر مرشد خاص   نعمت بھریا جس کے پاس
کہیا سن اے طالب پاک   تج دہیر اس کا بولوں سا ک

---

[1] مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] کشف الانوار : مخطوطہ انجمن ، کراچی ۔

یہاں داول اور جانم کی آوازیں مل جاتی ہیں اور فکر ، بیان ، لہجہ اور مجموعی مزاج تقریباً ایک ہو جاتا ہے ۔ اس کے بعد جانم و داول دونوں اپنے سلسلۂ تصوّف کے موضوعات طالب مرید کے سامنے بیان کرتے ہیں ۔ جانم نے اپنی مثنوی میں پانچ عناصر اور تن ، روح اور عرفان کی تشریح کی ہے ۔ داول نے نور نبی ؐ کی اہمیت و لطافت پر روشنی ڈال کر چار تن کے موضوع کی تشریح کی ہے ۔ اس نظم کے شروع میں امین الدین اعلیٰ کی نظم ''رموز السالکین'' کے ''جو اللہ پاک منزہ ذات'' سے شروع ہوتی ہے ، چند اشعار بھی دیے گئے ہیں اور پھر اپنے اشعار کی روشنی میں نور ظہور ، جسم ، روح اور عرفان کی تشریح کی گئی ہے ۔

فکر و اسلوب کی یہی مناسبت ہمیں شاہ داول کی دوسری نظم "کشف الوجود"[1] میں نظر آتی ہے ۔ یہاں بھی بحر ، موضوع اور اس کی ترتیب وہی ہے جو "منفعت الایمان"[2] میں ملتی ہے ۔ دونوں نظموں کا پہلا مصرع ''اللہ واحد سرجن ہار'' ایک ہے ۔ دونوں میں حمد و نعت کے بعد کم و بیش ایک ہی موضوع کی تشریح کی گئی ہے ۔ فرق ہے تو اسلوب کا ۔ جانم کے اسلوب پر ہندوی رنگ غالب ہے ، داول کے ہاں یہ رنگ فارسی کے زیر اثر ذرا کھل گیا ہے ۔ اسی لیے داول کے ہاں جانم کے مقابلے میں زیادہ روانی کا احساس ہوتا ہے ۔ پہلے جانم کی ''منفعت الایمان'' کے یہ اشعار پڑھیے :

اللہ واحد سرجن ہار   دو جگ اپنار رچیا اپار
سگلا عالم کیا ظہور   اپنے باطن کیری نور
غفلت کینا پردا آڑ   سب جگ لیتا اس میں تاڑ
بھوتوں خلق کیا بچار   بھولا سب جگ غفلت مار

اور اب شاہ داول کی نظم "کشف الوجود" سے یہ چند اشعار دیکھیے :

اللہ واحد سرجن ہار   چون جگ عالم جس تھی بار
ظاہر باطن اپنا روپ   ذات منزہ سہج سروپ
دایم قایم آپیں آپ   جو نا پنگڑے ہور ماں باپ
کہنے لاوے کچھ مثال   جانے طرف نا وہم خیال
فہم تصوّر عقل گیان   قیاس آگہ نادر گیان
ذات منزہ سب نے پاک   وہ نا آوے کس ادراک

۱۔ کشف الوجود : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ منفعت الایمان : مخطوطہ انجمن ، ایضاً ۔

جانم اور داول کے کلام کے تقابلی مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مرید نہ صرف مرشد کے نقشِ قدم پر چل رہا ہے بلکہ وہ اپنی شعری صلاحیت کو بھی ، اپنی ذات کی انفرادیت کی طرح ، اپنے مرشد کی صلاحیت میں جذب کر رہا ہے ۔ وہ اپنے خیالات کو صرف انھی موضوعات تک محدود کیے ہوئے ہے جن کا اظہار ''مرشد جانم'' پہلے کر چکے ہیں ۔ مرید کا کام یہ ہے کہ وہ ان کی تشریح کرے اور عام طالب تک پہنچائے ۔

انھی خیالات کو شیخ داول نے اپنے ''خیال'' میں پیش کیا ہے ۔ داول کے ہاں ''خیال'' اور غزل کی ہیئت ایک ہے ۔ غزل کی طرح اس میں بھی مطلع ہوتا ہے اور آخری شعر میں تخلص لایا جاتا ہے ۔ اس دور میں غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے ، ان کے حسن و جمال کی تعریف کرنے اور مجازی عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کی جا رہی تھی ۔ داول نے غزل کی ہیئت کو صوفیانہ خیالات ، اخلاقی موضوعات اور عشقِ حقیقی کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور اسے ''خیال'' کا نام دیا ۔ ''خیال'' محفلِ حال و قال میں گانے کے لئے ہوتا تھا ۔ اسی لیے اکثر ''خیال'' مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں ۔ شاہ داول کے ''خیال'' میں ترکِ دنیا ، بے ثباتیِ دہر ، دنیائے دوں ، خوفِ خدا ، خیالِ عاقبت ، احدیت اور خدا ، روح ، نور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ شاہ داول کے ''خیال'' کو ''غزلیہ گیت'' کا نام دیا جا سکتا ہے ۔ اس میں غزل کی ہیئت بھی ہے اور گیت کا مزاج بھی ؛ مثلاً یہ ایک ''خیال'' دیکھیے :

سب چھوڑ اس دنیا کوں ہیں دیکھو جان وارے
ہشیار ہو ہوئے پر افسوس کہاں وارے
کیا فہم ہے بندیاں کوں نسدن لگے دھندیاں کوں
نہیں جانتے دندیاں کوں بھی آگ لان ہارے
شر شور ہے جن تھی بیزار ہوئیں آن تھی
ہو پھو کے کودن تھی دیکھو دل ابھران ہارے
دنیا ہو باغِ شاہی جو دھات یار آئی
کچھ یادگار اٹھائی لے وہاں لیجان ہارے
مہماں ہیں یہاں کے دن چار ہیں وہاں کے
بعد از دناں تھی بھاگنے نہیں کوئی پان ہارے
داول کڑے خطا کر بخشیں بڑا عطا' در
ہم کوں نہ اپ ستا کر اب ڈھیر بلان ہارے

یہی موضوعات مختلف انداز سے بار بار "خیال" میں دہرائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے یہ دو شعر دیکھیے:

یک تِل گھڑی کے پاھوتیں دایم یہاں کوئی نہ رہ سی
ویسے ویسے ساتی ملے تھے سِیبر ہر جن کے چھتر
دے دان مجھ دیدار کا بھوکا ہیا بھوجن کروں
داول کہے اس دان لیں نہیں دان بھی کوئی خوشتر

یہاں پنجابی الفاظ پاھوتیں (واوتے بمعنی سے) نہ رہ سی (رہے گا) ہیا (بڑا ہوا) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ پنجابی زبان اور اس کے بولنے والوں نے شروع ہی سے اردو زبان کی بنیادی لغت اور آہنگ کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

شاہ داول نے تقریباً ۲۳۰ اشعار پر مشتمل ایک نظم "ناری نامہ"[1] مربع ترجیع بند کی ہیئت میں بھی لکھی ہے جس میں مربع کا چوتھا مصرع ٹیپ کے مصرع کے طور پر بار بار آیا ہے۔ داول نے یہ نظم ایک رات میں لکھی تھی: ع

کرتا فکر ایک رات میں

اور اس میں عورتوں کی زبان میں ایسی عورتوں کو تلقین کی گئی ہے جن سے ان کے شوہروں کے دل دُکھی ہوتے ہیں: ع

بولیا زناں کی رات میں

اس "نظم" میں دنیا کی بے ثباتی، دوزخ، جنت، روزِ حشر اور قیامت کا ذکر کر کے سنت کی پیروی اور اخلاقِ حسنہ کا درس دیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ہر بیوی کو اپنے شوہر سے، خواہ وہ کیسا بھی ہو، محبت کرنی چاہیے۔ اس طویل نظم میں مختلف حالات و کوائف پر اظہارِ خیال کر کے، جو عام خاندانی زندگی میں پیش آتے ہیں، بتایا گیا ہے کہ ایک عورت کا فرض ہے کہ وہ اپنے شوہر کو سکون بہم پہنچائے، اس کی وفادار اور جاں نثار رہے، وہ کام کرے جو شوہر کو پسند ہو۔ غصے اور سختی سے پرہیز کرے اور سوکن کے ساتھ بھی مل کر رہے۔ اس نظم میں ایک ایسی روانی ہے اور الفاظ ایسے سیدھے سادے روزمرہ کے استعمال کیے گئے ہیں کہ انھیں نہ صرف ترنم کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے بلکہ وہ آسانی کے ساتھ یاد بھی ہو سکتے ہیں۔ ساری نظم میں بات چیت کا سا لہجہ ہے اور ایک ایسا گمبھیر پن اور لوچ ہے کہ نظم دل پر اثر کرتی ہے۔

---

[1] ناری نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

اس کا ناصحانہ انداز دل کو مُٹھی میں لے لینے والی کیفیت کا حامل ہے:

الدلا اگر مجنوب ہے　　صورت طبع لا خوب ہے
جیسا اچھو محبوب ہے　　پیو باج کوئی پیارا نہیں

جیسا اچھو جس دھات کا　　تجہ چند پونم کی رات کا
روشن شمع ظلمات کا　　پیو باج کوئی پیارا نہیں

جِو نے خلل لا آن دے　　پیو جان منگتا جان دے
ہر حال پیو سُکھ پان دے　　پیو باج کوئی پیارا نہیں

مل سوکناں میں یوں رہنا　　کچھ نہ دِسے سوکن پنا
نہ دیکھ پرایا آپنا　　پیو باج کوئی پیارا نہیں

رغبت پیا کا کام کر　　بھانا اسے سو کام کر
جگ میں توں اپنا نام کر　　پیو باج کوئی پیارا نہیں

یہ زبان و بیان تقریباً سوا تین سو سال پرانے ہیں۔ شاہ داول کی زبان، فارسی کے زیرِ اثر آنے کے باعث، ہمارے لیے آج بھی اجنبی نہیں ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں ذرا سی کوشش سے آج بھی ہم تک پہنچ رہا ہے۔ وہ جانم کی روایت کے مُبشّر و مُفسّر ہیں اور جب بھی جانم کا نام آئے گا، داول کا نام بھی انھی کے ساتھ لیا جائے گا۔ یہی وہ روایت ہے جو جانم، داول، خوش دہاں سے ہوتی ہوئی امین الدین اعلیٰ تک پہنچتی ہے اور وہ اسے مکمل کر دیتے ہیں۔

شاہ برہان الدین جانم (م- ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء) کے دوسرے قابلِ ذکر خلیفہ، جنھوں نے تصنیف و تالیف کی صوفیانہ روایت کو قائم رکھا، شیخ محمود الحق خوش دہاں ہیں۔ خوش دہاں، شاہ ابوالحسن قادری (م- ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) کے بھانجے تھے جن کی اردو مثنوی "سُکھ انجن"[1] کا ذکر تذکروں میں آتا ہے۔ خوش دہاں بیجاپور میں پیدا ہوئے لیکن ان کی تعلیم و تربیت بیدر میں ان کے نانا شاہ بدرالدین حبیب اللہ[2] کے ہاتھوں ہوئی۔ اسی وجہ سے ان کے اظہارِ بیان پر بیجاپوری اسلوب کا اثر کم اور فارسی اسلوب کا اثر زیادہ ہے۔ تعلیم و تربیت کے بعد خوش دہاں بیجاپور چلے آئے اور جانم سے سلسلۂ چشت میں بیعت حاصل کی۔ شاہ جانم کی وصیت کے مطابق خوش دہاں اُن کے بیٹے امین الدین اعلیٰ

---

[1] تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد دکن۔
[2] تذکرۂ اولیائے دکن: حصہ اول، جلد سوم، ص ۹۵ — ۹۶۔

(۹۹۵—۱۰۸۶ھ/۱۵۸۶ء—۱۶۷۵ء) کے پیر تربیت اور اتالیق[1] مقرر ہوئے۔ خوش دہان کی سب سے اہم خدمت یہ ہے کہ انھوں نے، شاہ داول کی طرح، جانم کی تعلیم کو پھیلایا اور اپنے مشہور فارسی رسالے "معرفت السلوک"[2] میں جانم کے فلسفے کو وضاحت و دلائل کے ساتھ پیش کیا۔ "معرفت السلوک" میں وہ اِشکال اور بے ربطی نہیں ہے جو جانم کے نثری رسالے "کلمۃ الحقائق" میں ملتی ہے۔ یہاں ایک دل نشین ترتیب اور تصنیفی باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خوش دہان جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ پوری تفصیل کے ساتھ ان کے ذہن میں آئنے کی طرح صاف ہے۔ ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شاہ ولی اللہ قادری نے اس رسالے کا اردو میں ترجمہ[3] کیا۔ "معرفت السلوک" کے علاوہ خوش دہان نے ایک اور رسالہ[4] بھی فارسی میں تصنیف کیا جس میں سوال و جواب کی شکل میں تصوّف کے مخصوص مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کی ایک نظم بھی ایک قدیم بیاض میں نظر سے گزری ہے جس میں شاہ برہان الدین جانم کی مدح کی گئی ہے:

کامل حضرت شاہ برہان   برہان محبوب السبحان
شاہ برہان الدین ولی   جیسے مرتضیٰ علی
فرزند حضرت قطب آفاق   شاہ میراجی شمس عشاق
چڑتے دم سوں اللہ بول   اترے تیں بھی اللہ بول
ہر دم اللہ سوں مشغول   ہر دم اللہ کرے قبول
پلکھاں لگتیاں کھولتیاں ہیں   وہ بھی اللہ بولتیاں ہیں
اس سے تون بھی ہو مشغول   جیو رو پلکھاں پڑے قبول

انھوں نے اور کیا لکھا، ہمیں نہیں معلوم لیکن ایک اور اردو رسالہ "تصوّف" میں انھوں نے سوال و جواب کی شکل میں تعلیمِ جانم کو بیان کیا ہے۔ اس رسالے کے موضوعات وہی ہیں جو جانم کے "کلمۃ الحقائق" میں ملتے ہیں۔ سوالوں میں بھی یکسانیت ہے اور جوابات کی روح بھی ایک ہے۔ فرق یہ ہے کہ خوش دہان نے اختصار سے کام لیا ہے اور کئی کئی سوالوں کو یک جا کر کے ان کے جواب ایک ساتھ دے دیے ہیں۔ جانم کا مخاطب "عام طالب" تھا۔ خوش دہان کے مخاطب "طالبِ صادق" اور "عارفانِ صاحبِ بصیرت" ہیں جنھیں "بطریقِ اشارت" بات سمجھائی گئی ہے۔ جانم کے "کلمۃ الحقائق" میں سوال اور جواب کہیں کہیں فارسی میں ہیں لیکن خوش دہان کا سارا رسالہ اردو میں ہے۔ جانم کی زبان پر گجری اور بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے، لیکن خوش دہان کی زبان پر فارسی اسلوب و آہنگ حاوی ہے، اسی لیے جانم کے اسلوب کے برخلاف یہ آج بھی ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے۔ جانم "کون" اور "کیا" میں فرق نہیں کرتے۔ خوش دہان ان لفظوں کا صحیح استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اور دوسرے الفاظ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ سارا رسالہ چونکہ سوال و جواب کے پیرائے میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں مکالمے کا انداز اور بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے۔ خیال صاف ہے اور ترتیبِ بیان میں باقاعدگی ہے۔ جواب بھی ایک خاص ترتیب سے دیے گئے ہیں تاکہ وہ تہہ بہ تہہ کھلتے چلے جائیں۔ آج یہ باتیں، جو اس رسالے میں بیان کی گئی ہیں، مشکل نظر آتی ہیں لیکن اس زمانے میں یہ عام باتیں تھیں۔ اسی لیے ان کے بیان میں وضاحت کے بجائے عام طور پر اشاروں سے کام لیا جاتا تھا۔ خوش دہان کے ہاں نثر میں ایک جماؤ ہے۔ جملے کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب میں باضابطگی ہے جو جانم کی نثر میں ہمیں خال خال نظر آتی ہے: مثلاً خوش دہان جب کہتے ہیں کہ:

> "اول ذکرِ جلی اللہ کا ناؤں ظاہر کے اعضا سوں، ذکرِ قلبی باطن کی زبان سوں ہمیشہ، بعد ازاں ذکر روحی مشاہدہ اس طریق سوں۔ اول مرشد کی صورت دل میں مقابلہ پکڑنا، اس صورت کوں دیکھنا سو روح کا نظر ہے۔ اس دل میں یوں بولنا کہ صورت کوں دیکھتا سو کون۔ کیا نظر پاک ہے۔ عجب لطیف بعد ازاں اس صورت پر نے نظر ثابت کرنا۔ علاحدہ نظر معلق رکھنا۔ چند روز اس کا کثرت کرنا تا نظر کہیے کہ میں علاحدہ نظر ہوں۔ ظاہر باطن یک ہوئے، بعد ازاں بھی اس نظر کوں قرار دینا کہ یو تو اس کا ہے میں نہیں۔ اس وضع سوں چند روز گزرے تو وہم خودی کا دور ہوئے گا تو وو نظر نور ہووے۔ اس میں دیدار وصال و فنا و بقا حاصل ہوئے گا۔ یہاں عشق محبت زیادہ ہوسے۔ ستّری ذکر سِر عشق ہے، دیدار دیوے گا۔ کہا ہے پاک خدا کی قبیل

---

[1] اولیائے بیجاپور: از شاہ سیف اللہ قادری، ص ۲۲۰، مطبع صبغت اللّٰہی، رائچور۔
[2] معرفت السلوک: فارسی، (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
[3] ترجمۂ معرفت السلوک اردو: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
[4] رسالۂ تصوّف خوش دہان: فارسی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

لطیف مشاہدہ نور کی نظر میں ہور حال حال نئی ذکر ہے ۔''

جہاں نثر میں ایک ترتیب ، ایک باضابطگی ، ایک تسلسل اور ایک ربط کا احساس ہوتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے کسی حد تک اپنا راستہ مقرر کر لیا ہے ۔ فارسی اسلوب نے اس کو ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے اور اب ایک ایسی شکل نکل رہی ہے جو آگے جدید ادبی اسلوب کے لئے معیار کی طرف لے جا رہی ہے ۔ یہی وہ خدمت ہے جو اس دور میں خوش دہاں نے انجام دی ۔ فکری سطح پر وہ جانم کی لکیر کے فقیر ہیں لیکن اسے مرتّب کر کے ایک باقاعدہ شکل دینے اور پھیلانے میں ان کی خدمات نظرانداز نہیں کی جا سکتیں ۔ اگر خوش دہاں یہ کام نہ کرتے تو ان کے شاگرد اور تربیت یافتہ امین الدین اعلٰی بھی اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل نہ کر پاتے ۔

شاہ امین الدین اعلٰی (۹۹۰ — ۱۰۸۶ھ[۲]/۱۵۸۲ء — ۱۶۷۵ء) دکن کے ان چند برگزیدہ بزرگوں میں شمار ہوتے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے ۔ بیجاپور میں ''شاہ پور دروازے سے دو میل کے فاصلے پر ایک بلند ٹیکری پر سفید براق گنبد کوسوں دور سے چمکتا[۳]'' آج بھی دعوتِ نظر دیتا ہے جس کے نیچے امین الدین اعلٰی عالمِ بےخودی[۴] میں محوِ خواب ہیں ۔ اعلٰی اپنے والد برہان الدین جانم کی وفات کے چند ماہ بعد پیدا ہوئے ۔ خوش دہاں سے تعلیم و تربیت پا کر مسندِ خلافت پر بیٹھے اور اس خاندانی روایت کو آگے بڑھایا جو باپ دادا سے ہوتی ہوئی خلافت کے ساتھ انہیں ورثے میں ملی تھی ۔ ان سے بہت سی تصانیف یادگار ہیں جن میں سے ''محب نامہ'' ، ''رموز السالکین'' ، ''کلامِ اعلٰی'' اور ''وجودیہ'' نظم میں ہیں ۔ ان کے علاوہ انھوں نے خیالِ ریختہ اور غزلیں بھی لکھیں اور ساتھ ساتھ جانم کی روایت میں مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے بھی ترتیب دیے ۔ ایک نظم جانم کی مدح میں بھی ملتی ہے ۔ ان منظومات کے علاوہ ''گفتار حضرت امین'' ، ''وجودیہ'' اور ''کلمۃ الاسرار''

۱۔ رسالہ محمود خوش دہاں بیجاپوری : مرتّبہ حمید الدین شاہد ، ص ۲۱ – ۲۲ ، مطبوعہ ایوانِ اردو کراچی ، ۱۹۷۰ء ۔

۲۔ مادۂ تاریخ ''ختمِ ولی'' اور ''شاہ امین الدین اعلٰی فرد قطب الاولیا'' سے نکلتا ہے ۔ بیاض قلمی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۳۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد دوم ، ص ۱۰۰ ۔

۴۔ شاہ امین الدین اعلٰی کا ارشاد ہے کہ ''اے عزیزو ! حق تعالٰی کا وصل بغیر بےخودی کے ممکن نہیں ۔'' واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد دوم ، ص ۱۰۱ ۔

نثری تصانیف ہیں ۔

امین الدین اعلٰی کی ساری تصانیفِ نظم و نثر کا موضوع تصوّف و اخلاق ہے ۔ تصوّف میں ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تلاوت الوجود کے فلسفے کو مکمل کیا ۔ اس تصوّف کی بنیاد حدیث ''من عرف نفسہٗ فقد عرف ربّہٗ'' (جس نے اپنے نفس کو پہچانا اس نے اپنے خدا کو پہچانا) پر قائم ہے ۔ ''اس میں عرفانِ نفس کے لیے وجود کے تمام مراتب کا عرفان حاصل کرنے کی تعلیم دی جاتی ہے اور یہ تعلیم جانم سے زیادہ امین الدین اعلٰی کی جدّتِ فکر و نظر کی مرہونِ منت ہے ۔ مطالعۂ نفس کے پہلے مرحلے میں ، جس کو واجب الوجود کا نام دیا گیا ہے ، تنِ ناسوتی کے عناصرِ ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں جانم صرف چار عناصر آب و آتش و خاک و باد کا ذکر کرتے ہیں لیکن اعلٰی ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ ''ندال'' کو بھی ایک عنصر تسلیم کرتے ہیں ۔ اس کے علاوہ ہر عنصر کے پانچ پانچ گُن بھی بیان کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا تصوف پانچ عناصر اور پچیس گُن کا تصوف کہلاتا ہے[۱] ۔'' اس فلسفے میں اسلامی اور ہندوی فلسفے کی روحیں ایک دوسرے میں پیوست ہو گئی ہیں ۔ اسی فلسفے کے مختلف پہلو اور مختلف شکلیں ، کبھی اشاروں میں اور کبھی تفصیل سے ، ان کی نظم و نثر میں بیان ہوئی ہیں ۔

''گفتار امینِ اعلٰی''[۲] کے عنوان سے جو طویل نظم ملتی ہے ، اس کا موضوع ''توحیدِ باری تعالٰی'' ہے ۔ اس میں وحدت کے مسئلے پر روشنی ڈال کر ''وحدت الشہود'' کو واضح کیا ہے ۔ اس نظم کی ہندوی بحر وہی ہے جو گجری میں ملتی ہے اور جسے میرانجی اور جانم نے بھی کثرت سے استعمال کیا ہے ۔ امین الدین اعلٰی کے ہاں ہندوی بحر کے باوجود فارسی عربی الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے جن کی وجہ سے لہجے اور رنگ روپ کا تاثر بدل گیا ہے ۔ اس تاثر کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب میرانجی اور جانم کے کلام کو پڑھ کر امین الدین اعلٰی کے کلام کو پڑھا جائے ۔ اس نظم کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نہیں ہے اللہ دوجا کوئے — اللہ سوں دیکھ سب کچھ ہوئے
سب سوں ان سب پر دیکھ پاس — مطلق اپنا شاہد خاص

۱۔ معراج العاشقین کا مصنّف : از ڈاکٹر حفیظ قتیل ، حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۸ء ، ص ۵۲ ۔

۲۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

جیو جوالا اس کا جان   سب سوں لن سب عین عیان
مطلق بالا امین پیٹو   جاگ جگایا تم سب جیٹو
عین ارادت جس کے بات   جیو جوالا سب سنگات

اسی طرح ایک اور طویل نظم "کلامِ شاہ امین الدین اعلیٰ"[1] کے عنوان سے ملتی ہے جس میں حمد کے بعد طالبوں کی ہدایت کے لیے شریعت و طریقت کے مسائل پر انھوں نے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی ہے۔ مزاج اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس نظم اور ''گفتارِ امین اعلیٰ'' میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔

اعلیٰ کی ایک دوسری نظم ''رموز السالکین''[2] کی بحر بھی وہی ہے جو ان دو نظموں میں استعمال کی گئی ہے۔ یہ ایک طویل نظم ہے جس میں پانچ عنوانات قائم کیے گئے ہیں — ''شناسِ نور و روح و دل و نفس، تحریر اقریر شناس، وصالِ حق نور و روح بادل و نفس در ہر موضع باید شناخت، شناسِ عاشق اعلیٰ و ادنیٰ، تحریر تقریر شناس مجرید و تفرید، عذر ارباب و اختتام کتاب۔'' ایک شعر میں اس نظم کا نام بھی دیا گیا ہے۔

قانون ہے رموز السالکین   سالکاں پر آئے یقین

''رموز السالکین'' میں انھی موضوعات کو بیان کیا گیا ہے۔ امین الدین اعلیٰ کے ہاں مسائل کے سمجھنے میں وہ دقت پیش نہیں آتی جو جانم کے ہاں آتی ہے۔ یہاں فکر اور اظہار دونوں میں ربط و ترتیب نے ابہام کو سہل بنا دیا ہے۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ موضوع ایک ہونے کے باوجود لسانی و تہذیبی تبدیلیاں اظہار کی سطح پر کیا عمل کرتی ہیں، امین الدین اعلیٰ کی شاعری کا مطالعہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ بدلتی ہوئی اظہار کی روایت نے اعلیٰ کے کلام کو

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ رموز السالکین کے دو مخطوطے ہماری نظر سے گزرے (قا ۲/۸۲، قا ۱/۱۵۱ انجمن)۔ اس تصنیف کو مولوی عبدالحق نے بیک وقت جانم اور امین الدین اعلیٰ دونوں سے منسوب کیا ہے (قدیم اردو: عبدالحق، ص ۳۰ و ص ۵۲)۔ یہی غلطی ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو'' جلد اول میں ملتی ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے (ص ۲۲۸) اسے جانم سے منسوب کیا ہے اور نصیر الدین ہاشمی نے (ص ۲۸۹) اس نظم کو امین الدین اعلیٰ سے منسوب کیا ہے۔ (جمیل جالبی)

ایک حد تک مؤثر بھی بنا دیا ہے۔ شناسِ نور و روح کے یہ شعر دیکھیے:

نور وہی ہے مطلق نور   قید موقید تھی وہ دور
نور مشاہدہ ہے جمال   بوجھے نور ہے کا ہی حال
روح مجرّد دیکھن ہار   اُس تھی خارج دل بچار
حق کی راہ میں پکڑ یقیں   کہوں تا اس کوں ہووے یقیں

''شناسِ عاشق، اعلیٰ و ادنیٰ'' کے یہ شعر بھی اظہار کی روایت پر روشنی ڈالتے ہیں:

ادنیٰ عاشق اعلیٰ بوجھ   یہ دوئی مقصود آکھوں تجھ
عاشق ادنیٰ جیوں پتنگ   اعلیٰ موم بتی کا رنگ
پتنگ جیوں دیپک پڑے تہا   آپ جلایا کر ہووے فنا
وے ولایت جیوں پتنگ   موم بتی سوں نبوت رنگ
یہ سب بوجھے آگ کا سوز   بوجھے مجلس شب اور روز

اس نظم کا پہلا شعر صوفیائے کرام میں ایک زمانے میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا تھا۔

اللہ پاک منزہ ذات   اس سوں صفتاں قایم سات

دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی طویل نظموں میں اعلیٰ نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے۔ یہی بحر ہمیں ان کی نظم ''وجودیہ'' میں ملتی ہے۔ اس رسالے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نظم اور نثر اردو فارسی دونوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ جو کچھ فارسی نثر میں کہا گیا ہے اسے اردو نظم میں بھی بیان کیا گیا ہے اور اس کے بعد اردو نثر میں علوی و سفلی کے مدارج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

''محب نامہ''[1] ایک عاشقانہ نظم ہے جس میں معشوق کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ اعلیٰ نے اس میں صرف ردیف کی پابندی کی ہے اور قافیے کو ترک کر دیا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ اسی طرح غزل سے قریب ہے جس طرح شاہ داول

۱۔ یہ سب کلام ۹۸۰ھ کے اسی مخطوطے میں ہے جس میں میرانجی، جانم اور داول کا کم و بیش سب کلام شامل ہے۔ یہ وہ اصل مخطوطہ ہے جس کی دو نقلیں حیدرآباد دکن میں اہلِ تحقیق کی آنکھوں کا سرمہ بنی ہوئی ہیں۔ قا ۱/۱۵۱، کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان۔ (جمیل جالبی)

کے "خیال" غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں ۔ "عجب نامہ" کے مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں جس میں "ہنو" اور "بھون" کو صوتی لحاظ سے قافیہ بنایا گیا ہے لیکن اس کے بعد صرف ردیف "کون" باقی رہ جاتی ہے ۔ یہاں پہلی مرتبہ ہمیں فارسی بحر نظر آتی ہے ۔ بحر کی یہ تبدیلی تہذیب کی نئی سمت کی نشاندہی کر رہی ہے ۔ بحر کی تبدیلی نے خود اظہار کو بدل کر جدید اسلوب سے قریب تر کر دیا ہے ۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھیے :

دنداں مثال بجلیاں رخشاں کلام کرتیں
زہرہ دھرے نہ دیدہ خوبیں نہ چھاؤنے کون
چاہِ زنخ کا تیرا مانندِ حوضِ کوثر
مقتول نیں جو تیرے انگار نے غسل کون
نافہ جو ناف معطر سامانِ کانِ خوشبو
دیتا برائے شہرت آن چاشنیِ مشک کون

فارسی بحر کی وجہ سے اعلیٰ کا اظہارِ بیان اور طرزِ ادا بدل گیا ہے ۔ یہاں "رموز السالکین" سے زیادہ فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ چڑھا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔

امین الدین اعلیٰ نے اسی ہیئت کو کئی جگہ استعمال کیا ہے ۔ "عجب نامہ" میں موضوع کے تسلسل کی وجہ سے اس "غزل" کا عنوان قائم کیا گیا تھا لیکن ایک اور نظم ، جس میں میرانجی و جانم کے فیض کا ذکر کر کے طریقت کے متفرق موضوعات بیان کیے گئے ہیں ، غزل کا نام دیا گیا ہے ۔ یہاں بھی ہیئت وہی ہے جو "عجب نامہ" میں ملتی ہے ۔ مطلع ہم قافیہ ہے اور اس کے بعد صرف ردیف "امین" باقی رہ جاتی ہے ۔ اس غزل میں پندرہ اشعار ملتے ہیں :

تمت کیا یک غزل میں ابیات خاصے پنج و دہ
مفہوم کر مستّار ہونا عیب جو ہونا امیں

اسی طرح ایک غزل "خیالِ ریختہ"[2] کے عنوان سے ملتی ہے ۔ اس میں قدیم روایتِ ریختہ کے مطابق (جو سارے شمالی ہندوستان میں امیر خسرو ، حسن دہلوی ، جمالی ، افضل پانی پتی وغیرہ کے ہاں ملتی ہے) آدھا مصرع فارسی

---

۱ ، ۲۔ مخطوطہ انجمن ، (۱۰۶۸ھ) ۔

میں ہے اور آدھا اردو میں ۔ اس غزل کے اشعار کی نوعیت یہ ہے :

ز دستم رفت عنانِ صبر ، رہیا نا ہوش منجہ میرا
بپائے ماہِ ظالم دھڑک دل کوں کے دیتا نہیں
منم پروانہ آں شمع کہ دھوں جگ ابھی روشن ہے
بوزم دم بدم با او کہ وہ جلوا کسی ماں نہیں
بسازم کحل آں خاکے کہ نج پگ اوس پر گذرے
زہے دولت مرا باشد کہ لینوں انگ بنج دو سر نہیں

امین الدین اعلیٰ کا کلام اس رجحان کا پتا دیتا ہے جو رفتہ رفتہ بیجاپوری اسلوب پر غالب آ رہا ہے اور اسے ہندوی اسلوب سے ہٹا کر فارسی اسلوب کی طرف لے جا رہا ہے ۔

یہی رنگِ سخن ہمیں "مدحِ برہان الدین جانم"[1] میں نظر آتا ہے ۔ یہاں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ اور واضح ہو گیا ہے ۔ ہیئت وہی ہے جو "عجب نامہ" یا دوسری غزلوں میں استعمال کی گئی ہے ۔ "برہان بن میران آہر" ردیف ہے ۔ اس مدح کو پڑھ کر یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے کہ اب زبان اس ملک گیر ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے جو آیندہ دور میں اظہار و اسلوب کا واحد معیار بننے والا ہے ۔ یہ اشعار دیکھیے ، ان میں فارسی اسلوب و الفاظ کے اثرات کتنے گہرے ہو گئے ہیں :

اکمل ولایت تج عطا ثابت ثبوت لائق خطا
غیر عین حق دیگر نہ تھا برہان بن میران آہر
علم لدُن مقدور تج نکتے خفی مکشوف تج
اشکال مشکل حل کیا برہان بن میران آہر
نیکو سرشت رحمان دیا عظام شان یزداں کیا
احسن خلق حق تھی لیا برہان بن میران آہر
ہادی توں ہے راہِ خدا عامل توں ہے حق میں فدا
واعظ توں ہے راہے خدا برہان بن میران آہر
رکھیں امیں خادم کنیں دم دم سرن گل پر زمیں
مقبول ہو گفتار امیں برہان بن میران آہر

۱۔ مخطوطہ انجمن ، (۱۰۶۸ھ) ۔

اسی اسلوب کا اثر اُن گیتوں اور دوہروں پر بھی چھا جاتا ہے جو گنجری روایت کی پیروی میں امین الدین اعلیٰ نے لکھے ہیں۔ ان گیتوں کی ہیئت اور رنگ کو ہم گجرات کے شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ دکن کے میرانجی، جانم اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کے ہاں بھی ان کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ بھی اپنی خاندانی روایت کی پیروی میں ایسے گیت مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیتے ہیں جو محفلِ سماع میں گا کر سنائے جا سکیں، لیکن اعلیٰ کے ہاں ان گیتوں میں طرزِ احساس اور نئے اسلوب نے اتنی تبدیلی کر دی ہے کہ یہ آج کے گیتوں کے زبان و بیان اور مزاج سے قریب تر ہو گئے ہیں۔ ''در مقامِ دھناسری''۱ کے یہ بول دیکھیے جن سے بدلے ہوئے مزاجِ سخن کا آسانی سے اندازہ ہو سکتا ہے:

جھولو جھولو اپنے پیا سوں   پیل سیل جھولو کھولو
ذات اپنے میں آیا نور   پاک ہے منزہ نور
بھوک کارن کیا ظہور

او سے پلاتی ہے روح جاری   سو ہے حیات کی باندھی ڈوری
یو آشنائی پالک تیری

ایسے پلانا ذکر کا دودھ   تب تجھ آئے ساری سودھ
دیا عقل سگلا بودھ

کیا رحمت تجھ پر لیے   تیرا افضلیت سب پر ہے
محبوب معشوق اپنا تجھ کوں کہے

توں ہے اللہ کا پیارا   مطلق نور توں ہے سارا
شاہ امین الدین کہے اظہارا

یہ اندازِ بیان امین الدین اعلیٰ کی نثر میں اور زیادہ کھل گیا ہے۔ ''وجودیہ''۲ میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں وہ ''معراج العاشقین'' کے مطالب سے ملتی جلتی ہیں۔ ''وجودیہ'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آ جاتی ہے کہ ''معراج العاشقین'' حضرت بندہ نواز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ سلسلۂ امینیہ کے کسی مرید نے تصنیف کی ہے۔

۱، ۲- یہ چیزیں بھی مخطوطہ قا ۱/۱۵۱ سے لی گئی ہیں جو ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ہے۔ اس زمانے میں امین الدین اعلیٰ بقیدِ حیات تھے۔ (جمیل جالبی)

انداز بیان کے اعتبار سے اعلیٰ کی نثر ان کی شاعری سے زیادہ صاف ہے۔ ''وجودیہ'' جس میں اُردو اشعار، فارسی نثر اور اُردو عبارت کے ذریعے مطالب بیان کیے گئے ہیں، اس لحاظ سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں موضوع پر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ ''وجودیہ'' کا وہ حصہ جس میں اُردو نثر ملتی ہے، علوی و سفلی کے مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے لیکن یہ سب مسائل اعلیٰ کے مخصوص فلسفۂ تصوف کے ارد گرد ہی گھومتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''علوی کے مرتبے چار ہیں۔ سفلی کے مرتبے چار ہیں۔ اول مرتبہ علوی۔ مرتبۂ اول مقام شہود۔ مرتبۂ دوم مقام محبت۔ مرتبۂ سیوم مقام حال۔ مرتبۂ چہارم سفلی۔ مرتبۂ اول لاگی لذت۔ دویم شہوت۔ سیوم خطراتِ لیک بتماقِ دل۔ چہارم مقتع دیگر عروج و نزول آدمیاں کا۔ کتا یوں اول یوں ہوا ہے۔ اول آدمی چہار صفتاں سوں تھا۔ خدا کے علم مُشتہ (میں) نور روح و نفس دے ناداں وڑا سوں تھا۔ اس کی ایک تمثیل است۔ جوں ماں باپ کوں معلوم اچھتا ہے کہ جو برا ہوے گا روزگار کرے گا۔ یوں خدا کوں معلوم تھا روزِ میثاق کے وقت با زد صفتاں بخشے ہونے کوں یو چار عناصر دیے۔ ماں کے پیٹ مُشتہ تھا تولگہ نوری مرتبے تھا۔ بعد از تن بڑا ہوتا گیا تیوں تیوں دانائی و حرکات زیادہ ہونے گیا کہ دانائی تعلق سوں ہوئی۔ با علم یو دل ہی مرتبہ ہے کی۔ یو دل تعلق صنوبری سوں ہے۔ بازد نفس کا حرکات اس حواسِ خمسہ سوں ہے۔ یو نفس امارہ ہے۔ ایتال عروج کیا۔ لوڑی نفس، دل روح نور پچھانا با مرشد سوں نہیں تو نہیں۔ نفس چھوڑ دل چھوڑ روح چھوڑ نور کوں جانیا تو اسکوں ماں کے پیٹ میں کا حال آوے گا۔ اس سوں خدائے تعالیٰ خوشحال ہوے گا۔ اس کوں مقام مرتبے ہیں۔''

اعلیٰ کی یہ نثر ترتیب، ربط اور جملوں کی ساخت کے اعتبار سے خوش دہان کی نثر سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ یہاں خوش دہان سے زیادہ قوتِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ فاعل، مفعول اور فعل کی ترتیب میں بڑی حد تک باقاعدگی آ جاتی ہے۔ اسی رنگِ بیان سے ملتی جلتی نثر ''گفتارِ حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ''۱

۱- مخطوطہ ۶۸۔ ۹۵، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

ہے جس کے شروع میں "رموز السالکین" کے ابتدائی اشعار :

اللہ پاک منزّہ ذات
اس سوں صفتاں قایم سات

وغیرہ دیے گئے ہیں ۔ ان اشعار کے بعد نثر شروع ہوتی ہے جس میں وہی مسائلِ شریعت و طریقت بیان کیے گئے ہیں جو ہمیں "معراج العاشقین" میں ملتے ہیں ۔ یہاں نفس ، واجب الوجود ، ممکن الوجود ، ممتنع الوجود ، عارف الوجود ، شاہد الوجود ، صفت الوجود اور عناصر الوجود کی تشریح کی گئی ہے ۔ رسالے میں مختلف فقہوں کو الگ الگ مذہب کا نام دیا گیا ہے ؛ مثلاً "مذہب چہار است : اول حنفی ، دوم حنبلی ، سوم مالکی اور چہارم شافعی" ۔ ان سب موضوعات کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے ۔ اس رسالے میں اعلیٰ نے اکثر مقالات پر عبارت کو مسجّع و مقفّیٰ رکھنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ عمل بھی فارسی نثر کی پیروی میں کیا جا رہا ہے اور اردو عبارت کو بھی اسی سطح پر لانے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ یہاں نثر میں شعر کا انداز و مزاج بھی شامل ہو رہا ہے ۔ جب ہم اس عبارت کو پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں "معراج العاشقین" کے ابتدائی حصے گونجنے لگتے ہیں :

> "خاصیت خاک ، موکّل فرشتہ ، مہتر جبرئیل ، رنگ زرد ، ڈگاں اور گوشت ، استخوان اور پوست ، اسے رسے جیتے پشم سب جان خاکی دم ، خاصیتِ آب ، موکّل فرشتہ مہتر میکائیل ، رنگ سرخ ، مغز آب منی ، اس تن کا تونز غنی ، پیش آب اور جلاب پانچواں خوبی آب ، خاصیت آتش موکّل فرشتہ مہتر عزرائیل ، رنگ سیاہ ، پیاس اور بھوک ، یہ کھلے تدرا سوکھ ، کلا ملاوتی چوراں ، پانچو رکتو نسور ، خاصیت باد موکّل فرشتہ مہتر اسرافیل ، رنگ سبز ہلن اور چلن بھی پسرن اور کاپن بھوکن سبّی انچ سجن سنجوگ من خاصیت ہوا کچھ نہیں . . ."

لیکن ان دونوں نثری تصانیف کے برخلاف "کلمۃ الاسرار"[1] کے زبان و بیان اور صاف ہوگئے ہیں ۔ اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ "وجودیہ" اور "گفتار" میں مخصوص فلسفۂ تصوّف کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے جس کی وجہ سے آج یہ عبارت گنجلک اور مشکل نظر آتی ہے ۔ اس دور میں یہ اشارے اتنے عام تھے کہ ان کو وضاحت کے ساتھ کھول کر بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں تھی ۔ جیسے ارسطو و افلاطون کے زمانے میں فلسفہ و حکمت کے باریک اور

دقیق نکات معاشرے کا عام آدمی بھی آسانی سے سمجھ لیتا تھا اسی طرح یہ معاشرہ بھی فلسفۂ تصوّف کے وہ باریک و دقیق نکات ، جو آج ہمیں مشکل نظر آتے ہیں ، آسانی سے سمجھ لیتا تھا ۔ "کلمۃ الاسرار" میں امین الدین اعلیٰ نے اپنے موضوع سے ہٹ کر "کلمۂ طیبہ" کی تشریح کی ہے ۔ یہاں اپنی بات کو اس طور پر سننے والے کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے کہ وہ اچھی طرح اس کے ذہن نشیں ہو جائے ۔ اس لیے "کلمۃ الاسرار" کی نثر میں ایک تخلیقی شان پیدا ہو گئی ہے ۔ یہ تصنیف امین الدین اعلیٰ کی سب سے دل چسپ تصنیف ہے اور اُس دور کی نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ واضح رہے کہ یہ نثر کم و بیش اُس زمانے میں لکھی جا رہی ہے جب اورنگ زیب عالمگیر نے شاہجہاں کو قید کر لیا ہے اور خود شہنشاہِ ہند بن کر ابھی ابھی تختِ سلطنت پر بیٹھا ہے ۔

"کلمۃ الاسرار" میں مرید سوال کرتا ہے اور مرشد جواب دیتا ہے ، لیکن یہاں سوال و جواب الگ الگ نہیں ہیں جیسے ہمیں برہان الدین جانم کی "کلمۃ الحقائق" میں یا خوش دہان کے "رسالۂ تصوّف" میں نظر آتے ہیں ۔ یہاں سوال و جواب مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ سوال پوچھے جانے کی اطلاع ہمیں جواب دینے والا ہی دیتا ہے ۔ مرشد پہلے کلمہ کے ظاہری معنی سمجھاتا ہے اور پھر باطنی معنی پر روشنی ڈالتا ہے ۔ "لا" کی تشریح کرتے ہوئے ، مچھلی اور پانی کی حکایت بیان کر کے ، نثر میں حکایتی عنصر کے اضافے سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے ۔ پھر مچھلی کی حکایت بیان کر کے کلمہ کے اسرار اُسی طرح داستانی انداز میں کھولے جاتے ہیں جس طرح ہفت منزل سر کرنے کے بعد داستانوں میں طلسم کھلتا ہے ۔ "کلمۃ الاسرار" کی نثر کو رُک رُک کر پڑھنے سے بات چیت کے لہجے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور اسی وقت اس نثر سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے :

> "مرید نے پوچھا مرشدِ کامل سوں کہ اے مرشد رہنما والی ہادی صاحبِ زماں کلمہ کا کیا معنا ہے ؟ سو اولو ہور سہراق کر کے ہو رمز مجھ پر کھولو ۔ تب مرشد نے فرمائے کہ کلمہ کا ظاہر معنا یو ہے کہ نہیں کوئی معبود بر حق مگر اللہ ہے ۔ ہور جو سمجھے گئے ہیں اوس معنی کوں برحق کہ جاننا ہور اللہ کو ایک کر ماننا ۔ تب ظاہر کا مسلمان ہوا ۔ لیکن کلمہ کا باطنی معنا اور ہے ۔ جب لگ اوس باطنی معنی کو نہیں سمجھیا تب لگ باطن میں مسلمان نہیں ہوا ۔ مثال اس کا یو ہے کہ

---

[1] کلمۃ الاسرار : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

سورج کی دھوپ دیکھ کر معلوم کیا کہ سورج ہے ، ہور دھوپ نکلوی ہے ۔ اگر سورج نا ہوتا تو دھوپ نا نکلتی و لیکن سورج کوں دیکھا نہیں ۔ یوں محمد صاحب کے معجزہ دیکھ کر معلوم کیا کہ اللہ ہے ۔ تب محمد صاحب کے معجزے ظاہر ہوئے ۔ اگر اللہ نہ ہوتا تو محمد کوں کون پچھانتا اور محمد کے معجزے کہاں سوں پیدا ہور ظاہر ہوتے ۔ کلمہ کا ظاہر معنا بوجھکر اتنا معلوم کرے و لیکن خدا کوں نہیں دیکھا اور محمد کوں نہیں پچھانیا کہ اللہ کس کا ناؤں ہور محمد کس کا ناؤں ہے ۔ یو بات نہیں معلوم کیا تو مسلمان باطن میں نہیں ہوا ۔ تب مرید نے یو بات سن کر بہت عاجزی سوں کھڑا رہ کر مرشد کو سجدہ کیا ہور کہا اے مرشد بزمق شتابی سوں کلمہ کا باطنی معنا بولو ہور یو نکتہ مجہ پر لگی سوں کھولو وگرنیں تو مجہ پر بہوت بے قراری ہے ۔ ہور یو دن نیں سب اندھیاری ہے ۔''

یہی انداز تحریر ساری کتاب میں نظر آتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی درس یا وعظ تھا جو ، کلمے کے اسرار کے موضوع پر ، امین الدین اعلیٰ نے دیا تھا ۔ کسی مرید یا طالب نے اسے قلمبند کر لیا اور پھر لکھ کر مرشد کے سامنے پیش کیا ۔ مرشد نے اسے دیکھا اور اس کا نام ''کلمۃ الاسرار'' رکھا ۔ اس طرح اس نثر میں دو ذہن اور دو مزاج مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ ایک خود اعلیٰ کا اور دوسرا طالب یا مرید کا ۔ غالباً اسی وجہ سے یہ نثر امین الدین اعلیٰ کی دوسری نثری تصانیف سے زیادہ دل چسپ اور صاف ہے ۔

بنیادی طور پر اعلیٰ کی تصنیف و تالیف کا مقصد ادب تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ شریعت و طریقت اور تصوّف و اخلاق کے مسائل کو عوام و خواص تک پہنچانا ہے ۔ جب ہم اعلیٰ کی تحریروں کو اس دور کے دوسرے ادیبوں اور شاعروں کی تصانیف کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ ادبی لحاظ سے کم مایہ معلوم ہوتی ہیں ، لیکن ''مذہبی تحریروں'' کے نمائندہ کی حیثیت سے ان کا نام تاریخِ ادب میں ہمیشہ لیا جاتا رہے گا ۔

امین الدین اعلیٰ کے دور تک بیجاپوری اسلوب پر فارسی اثرات اتنے حاوی ہو گئے تھے کہ وہ بڑی حد تک جدید اسلوب کے قریب آ گیا تھا لیکن اس کے مزاج کی مخصوص ''ہندویت'' اب بھی باقی تھی ۔

امین الدین اعلیٰ کے بچپن اور جوانی میں جگت گرو کی بادشاہی تھی ۔ ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء میں جب سلطان محمد عادل شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا تو اعلیٰ کی عمر ۲۷ سال تھی ۔ اس کے انتقال کے وقت وہ ستر سال کے ہو چکے تھے ۔ علی عادل شاہ ثانی کی وفات کے وقت (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء) بھی وہ زندہ تھے ۔ اس طرح سلطنتِ بیجاپور کا عروج و زوال انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا ۔ لیکن شاہی کا دور ، جب سلطنتِ بیجاپور سنبھالا لے رہی تھی ، خود دکنی ادب کے عروج کا دور تھا ۔

☆ ☆ ☆

ساتواں باب

دکنی ادب کا عروج

(۱۶۵۷ء—۱۶۷۵ء)

شاہی نے جب شعور کی آنکھ کھولی، حسن شوقی کی شاعری کی دھوم سارے دکن میں مچی ہوئی تھی اور خصوصیت سے اس کی غزل نئے شعرا کے لیے جدید اسلوب اور نئے معیارِ سخن کا نمونہ بن چکی تھی۔ نئی نسل کے شعرا اس کی زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے، اس کی غزلوں کی تضمین کر رہے تھے اور اس کے انداز بیان کی پیروی کر کے اپنی انفرادیت کے خد و خال نمایاں کرنے میں مصروف تھے۔ شاہی کی غزل پر بھی حسن شوقی کے اثرات واضح ہیں۔ حسن شوقی کا یہ شعر پڑھ کر

تجہ نین کے انجن کوں ہو زاہداں دوانے
کوئی گوڑ، کوئی بنگالہ، کوئی سامری کتے ہیں

اب علی عادل شاہ ثانی شاہی کا یہ شعر پڑھیے:

مج نین کے نگر میں لالن وطن کیے جب
لب انجمن کے لوگاں خلوت اسے کتے ہیں

حسن شوقی کی ایک اور غزل کا یہ شعر پڑھیے:

تجہ الڑ کے بیداد تھے ویراں ہوا ہے کانورو
تجہ لب شکر کے قول تے معمور بنگالا ہوا

اور اب شاہی کی غزل کا یہ شعر دیکھیے:

سو ہے سو رنگ لورے سگل لوچن میں خ تکسیر سے
اس نین کی تاثیر تے سب گوڑ بنگالا ہوا

پہلی غزل میں شوقی اور شاہی کے ہاں بحر ایک ہے۔ شوقی نے "سامری، سنتری، انوری" قافیے اور "کتے ہیں" ردیف استعمال کی ہے۔ شاہی نے ردیف

کو باقی رکھا ہے اور قافیہ کو صنعت، خلوت، وصلت، حکمت، عشرت کر دیا ہے۔ دوسری غزل میں دونوں کے ہاں بحر، ردیف و قافیہ ایک ہے لیکن شاہی نے، شوقی کی غزل کے پیش نظر یہ کوشش کی ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کیا جائے جو استاد شوقی باندھ چکے ہیں۔ شوقی کی غزل میں سات شعر ہیں۔ شاہی کی اس غزل میں چودہ شعر ہیں۔ شوقی نے نالا، متوالا، کالا، بالا، بنگالا قافیے باندھے ہیں۔ شاہی نے متوالا اور بنگالا کے علاوہ شوقی کا کوئی قافیہ استعمال نہیں کیا بلکہ پالا، جالا، اُجیالا، بھالا، لالا، گالا، پھالا، مالا، ڈالا، نروالا قافیے باندھے ہیں۔ شاہی نے شعوری طور پر اپنے مضامین کو الگ رکھنے کی کوشش کی ہے، لیکن جب شاہی مقطع پر آتا ہے تو "ترازو" کا کنایہ اس کے ہاں بھی در آتا ہے۔ شاہی کا مقطع ہے:

رب سر نے سل شاہی اپی جب تو لیا ہے تیرے حسن کوں
ڈانڈی دیے مُند کہکشاں آکاش سو تھالا ہوا

اور حسن شوقی کا مقطع یہ ہے:

شوقی ہماری برہ کا راساں جیوں جو کہیا فلک
پاسنگ اس میزان کا کاویل لر نالا ہوا

لیکن شوقی کی غزل کے مزاج اور فارسی رنگ و آہنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود، شاہی کی شاعری میں بحیثیتِ مجموعی بیجاپوری اسلوب و روایت کی روح بول رہی ہے۔

علی عادل شاہ ثانی (۱۰۶۷ھ—۱۰۸۳ھ/۱۶۵۶ء—۱۶۷۲ء) تخلص شاہی، سلطان محمد عادل شاہ کا اکلوتا بیٹا اور عادل شاہی خاندان کا آٹھواں بادشاہ، ۱۰۴۸ھ/۱۶۳۸ء میں ایک معمولی عورت کے بطن سے پیدا ہوا اور سلطان محمد کی حرم معلّٰی (گولکنڈا کے فرمانروا محمد قطب شاہ کی بیٹی اور سلطان عبداللہ قطب شاہ کی بہن) خدیجہ سلطان شہر بانو کی گود میں پل بڑھ کر جوان ہوا۔ بیجاپور کی ادبی فضا، عادل شاہی خاندان کی روایت اور خدیجہ سلطان کی تربیت سے ادب، شعر اور موسیقی اس کی گھٹی میں پڑے تھے۔ دادا جگت گرو کہلاتے تھے، پوتا "اُستاد عالم"[۱] کہلایا۔ علم پروری اور شعر و سخن کی قدر دانی اس کے

۱۔ نصرتی نے 'علی نامہ' میں کئی جگہ علی کو اُستادِ عالم کہا ہے۔ مثلاً:

اے نصرتی جب توں سنگے لکھنے مخمس بے بدل
تو قافیاں میں لیا منجہا اُستادِ عالم کی غزل

خالدانی اوصاف تھے ۔ اُنیس سال کی عمر میں علی تخت پر بیٹھا تو انتشار کے سیاہ بادل معاشرے پر چھانے لگے ۔ امرا ذاتی ہوسِ اقتدار میں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو گئے اور بغاوتوں کی آندھیاں چلنے لگیں ۔ صورتِ حال یہ تھی کہ سازشوں کے باریک جال کے مضبوط پھندوں میں سارا معاشرہ گرفتار تھا ۔ مغل تاک میں بیٹھے تھے ، مرہٹے سرزمینِ دکن پر دندناتے پھر رہے تھے ۔ علی نے بڑی بہادری سے ان سب عفریتی قوتوں کا مقابلہ کیا اور فتح پائی ۔ مغل جنرل جے سنگھ کی شکستِ فاش (۱۰۷۷ھ/۱۶۶۶ع) بھی علی کے ہاتھوں ہوئی ۔ اس ہنگامہ پرور اور پُرآشوب دور کے باوجود علم و ادب کی سرپرستی اور ذوق اسی طرح باقی رہا اور عیش و عشرت کی مجلسیں بھی اسی طرح جمتی رہیں ۔ اس کے دربار سے بہت سے علما ، فضلا ، شعرا اور مؤرخ وابستہ تھے جن میں ابوالمعالی ، سید نور اللہ ، عبدالنبی ، سید کریم اللہ اور نصرتی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ، دربار سے باہر امین الدین اعلیٰ ، سیوا ، ایاغی ، ہاشمی اور میرزا دادِ سخن دے رہے تھے ۔

علی فارسی میں بھی شاعری کرتا تھا لیکن اس کا بنیادی رجحان دکھنی کی طرف تھا ۔ ’’بساتین السلاطین‘‘[1] میں لکھا ہے کہ ’’اکثر میل بجانبِ لغت خویش خاص یعنی بزبانِ دکھنی داشت ۔ بر طبق الناس علیٰ دینِ ملوکہم شعرائے ہندی گو بسیار از خاکِ بیجاپور برخواستہ اند خانہ بہ خانہ ہنگامۂ شعر تازہ گوئی گرم داشتہ اند ۔‘‘ اس حوالے سے دو باتوں کا پتا چلتا ہے : ایک تو یہ کہ بادشاہ کی مادری زبان دکھنی تھی اور اس کی طبیعت اسی زبان میں شعر گوئی کی طرف مائل تھی ۔ دوسرے یہ کہ اس کے زمانۂ حکومت میں گھر گھر شعر و شاعری کا چرچا تھا ۔ خافی خاں[2] کے بیان سے بھی اس دور کے بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول ، بادشاہ کے رجحانِ طبع اور زبان کی ترقی کا ثبوت ملتا ہے کہ ’’مشہور فضلا و صلحا را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی خصوص در حق شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات میفرمود ۔ در عہدِ او ترجمۂ یوسف زلیخا تالیف ’ملا‘ جامی ، و ترجمۂ روضۃ الشہدا و قصۂ منوہر و مدمالت کہ عاقل خان خوافی بہ نظم در آوردہ ، ’ملا‘ نصرتی و دیگر شاعرانِ بیجاپور بزبانِ دکنی تالیف نمودہ ۔‘‘ ’’در حق شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات میفرمود‘‘ کے الفاظ اس دور میں اُردو زبان کی سرپرستی پر

---

[1] ۱۔ بساتین السلاطین : از میرزا ابراہیم زبیری ، ص ۔ ۳۹۰ ، مطبع سیدی حیدر آباد دکن ۔

[2] ۲۔ منتخب اللباب : ص ۳۵۹ - ۳۶۰ ، مطبوعہ کلکتہ ۔

روشنی ڈالتے ہیں ۔

بادشاہ جب خود شاعر ہو اور اپنی زبان کو عزیز بھی رکھتا ہو تو کیسے ممکن تھا کہ اُردو زبان کے بھاگ نہ پھرتے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور میں اُردو زبان و شاعری نے بہت ترقی کی ۔ دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرتی بھی اسی دور میں دادِ سخن دیتا ہے ۔

شاہی نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ۔ اس نے قصیدے ، مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں اور مراثی ، گیت اور دوہرے بھی کہے ۔ اس کے اُردو دیوان میں چھ قصیدے ہیں ۔ پہلے چار قصیدے حمد ، نعت ، منقبت حضرت علی اور دوازدہ امام کی تعریف میں لکھے گئے ہیں ۔ باقی دو قصیدوں میں سے ایک حوض و علی داد محل و باغ کی تعریف میں ہے اور دوسرا قصیدہ ’’چار در چار‘‘ ایک دلربا کی تعریف میں ہے ۔ قصیدوں کی عام ہیئت وہی ہے جو فارسی قصائد میں ملتی ہے ۔ ان میں زورِ بیان بھی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہی اپنے ’’ممدوحین‘‘ کی تعریف دل سے کر رہا ہے ۔ اگر پہلے چار قصیدوں میں عقیدت و احترام کے ساتھ ممدوحین کے جلال و جمال کا اظہار ہوا ہے تو ’’علی داد محل‘‘ کی تعریف وہ ایسے خوش ہو کر کرتا ہے کہ قصیدے کے اشعار سے اس کے دل کی کلی خوشی کی نسیمِ سحر سے کھلتی معلوم ہوتی ہے ۔ شاہی کے قصیدوں میں ایک شکوہ ، بلند آہنگی اور موسیقانہ جھنکار کا احساس ہوتا ہے ۔ اس صنفِ سخن میں وہ ایک سچے شاعر کی حیثیت سے سامنے آتا ہے ۔ تشبیب ، گریز ، مدح اور دعا کے چاروں حصوں کو قصیدے میں اہتمام کے ساتھ نبھاتا ہے ۔ اس کے قصیدوں میں ’نصرتی‘ کا اثر واضح طور پر جھلکتا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ وہ نصرتی سے اصلاح لیتا ہو اور بادشاہِ وقت کے کلام میں اصلاح دیتے وقت ’’ملازم شاعر‘‘ اتنی اصلاح کر دیتا ہو کہ خود اس کا مزاج بادشاہ کی شاعری میں در آتا ہو ۔ یا پھر خود شاہی نے نصرتی کے قصیدوں کو معیار بنا کر اپنے قصیدوں کے مزاج میں رنگ بھرا ہو ۔ یہ اثر ہمیں لفظوں کے انتخاب میں ، لہجے اور اسلوب میں صاف نظر آتا ہے ۔ مثلاً ’’قصیدہ در حمد‘‘ کے ابتدائی اشعار کا ’’گلشنِ عشق‘‘ کے ان اشعار[1] سے

---

[1] ۱۔ گلشنِ عشق : از نصرتی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۰ - ۳۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ، طبع اول ۱۹۵۲ع ۔

مقابلہ کیجیے جہاں نصرتی نے عقل و عشق کے اسی موضوع کو پیش کیا ہے ، تو دونوں کے فکر و مزاج میں ایک ہی روح بولتی نظر آئے گی ۔ نصرتی کا شاہکار ''قصیدۂ چرخیہ'' اسی بحر ، وزن اور قافیے میں لکھا گیا ہے ۔

شاہی کے قصیدوں کی نمایاں خصوصیت اس کا لطیف تخیّل ہے جس کی مدد سے وہ احساس کی ایک خوب صورت تصویر بنا دیتا ہے ۔ رواں بحروں کے ذریعے وہ خیال کی مجرّد شکل کو ، نظر آنے والی اشیا کی مدد سے ، اس طور پر ابھارتا ہے کہ خود خیال ہمارے احساس کا حصہ بن جاتا ہے ۔ دیکھیے عقل کی مجرّد شکل کو وہ کیسے جسم و جان عطا کرتا ہے :

عقل کا مکتب ہوا فہم کے پڑھنے بدل
عقل معلّم اہیں قصہ سکھایا کہن

عقل خبردار ہے عقل بہت کار ہے
عقل کا جاسوس ہو نکتہ پہ اچھے ہو کرن

عقل کسوٹی ہوئی طبع کے کسنے بدل
بوجھ رکھیا ہے صراف قلب و کھرا جیوں کنچن

عقل کا موتی نگر مغز کے طبلے بھتر
خوب دساوے جھلک دُرجکِ دُرِّ عدن

لب کے کیواڑاں لگا پلک کا پردا بندھا
بِس نین کا چھجا عقل کا ہو ہے وطن

تن کے قلعے میں سدا حکم چلاوے عقل
رُست جھلک تے دسیں سگلے کنگورے دسن

بال تے باریک تر راہ اچھے جو کوہل
ہاؤ کے دھجیے ہیں پگ عقل کا کیا واں گون

خاک کے پتلے بنا روح لے تن میں بھرا
چال چلا کر اول آپ سکھایا سکن

آب و آتش ملا خاک و ہوا نے کلا
چار عناصر لگا دیہہ سنواریا ہمن

دور بھریں جو تمام سجدہ کریں صبح و شام
لے کے ستاریاں سنگات چاند سورج ہور گگن

شاہی کے قصائد کی یہ عام خصوصیت ہے کہ اس میں خیال اپنے مکمل

پھیلاؤ کے ساتھ صاف اور اُجلا نظر آتا ہے اور احساسِ موسیقی سے اس میں وہ ایک ایسا آہنگ پیدا کر دیتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے ۔ شاہی نے فارسی قصیدے کی روایت کو اردو میں سمونے اور نبھانے کی کوشش کی اور زورِ بیان سے ، اپنے اُجلے تخیّل اور احساسِ موسیقی سے ، ایسا رنگ بھرا کہ اردو قصیدے کی روایت میں شاہی کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا ۔ اس کے ہاں چرخیہ قصیدہ بھی ملتا ہے اور لامیہ قصیدہ بھی ۔ چرخیہ قصیدے میں شاعر حسنِ اہتمام کے ساتھ آسمان سے متعلق الفاظ ، اشارات اور اصطلاحات کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لامیہ قصیدے میں قافیہ ایسے ہم وزن الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے جو حرف لام پر ختم ہوتے ہیں ۔ اردو کے چار مشہور لامیہ قصیدے جو شاہی ، نصرتی ، سودا اور محسن کاکوروی نے لکھے ہیں ، ایک ہی بحر میں ہیں ۔

فارسی صنف و ہیئت کی پیروی کے باوجود شاہی کے ہاں ہندوی مزاج اپنے مخصوص رنگ روپ کے ساتھ باقی رہتا ہے ۔ یہ تہذیبی و لسانی اثر اس کے قصائد ، مراثی ، غزلیات اور دوسری اصنافِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے ۔ تشبیہات ، مناظر ، رنگ ، فضا اور آوازوں پر بھی ہندوی اثر واضح ہے ۔ پانی پر چاند کا عکس پڑتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ حوض نے اپنے مکھڑے پر ٹیکا لگایا ہے ۔ نارنج کے ہرے ہرے پتّوں کو دیکھ کر اسے سبز چادر اوڑھے ہوئے محبوب کا تصوّر آتا ہے ۔ چاند اور تاروں کو بلانے کے لیے گھر کو بسنت بنایا جاتا ہے ۔ چنبیلی اسے چھبیلی اور نازک نویلی دکھائی دیتی ہے ۔

اس کی شاعری میں ایک جشن ، ایک طرب اور ایک سرمستی کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے ۔ بسنت ، بہار ، موتی ہیرے ، سونا چاندی ، رنگ ، ساز ، شراب و ساقی ، محبوب و وصل کے کنایے شاعری کی فضا میں خوشی کا رنگ بھرتے ہیں ۔ یہ شاہی کا مزاج اور اس کی خاندانی روایت کا حصہ ہے ۔ اس کے دادا جگت گرو نے کہا تھا کہ ''اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے ؛ ایک طنبورا اور دوسری خوب صورت عورت[۱]۔'' یہی طرزِ عمل شاہی کی زندگی میں رنگ بکھیرتا ہے ۔ وہ بھی حسن پرست ، رند مشرب ، موسیقی کا دلدادہ ، زیبائش و آرائش کا پرستار ، شراب اور عورت کا رسیا ہے ۔ یہی مے اور معشوق اس کی شاعری میں جشن اور طرب کا احساس جگاتے ہیں جو اس کی زندگی کی طرح اس کے رمز و کنایہ ، اس کی

---

[۱] ۔ کتابِ نورس : مرتّبہ نذیر احمد ، ص ۱۲۷ ۔

تلمیحات و تشبیہات میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ یہاں اٹکھیلیاں ہیں، رنگ رلیاں ہیں، محبوب کے ناز و ادا کے جلوے اور حسن و جمال کی دل ربائیاں ہیں۔ برہ بھی ہے اور وصل بھی لیکن برہ کا بیان وصل کی لذت بڑھانے کے لیے ہے۔ برہ کی آگ میں، شاہی نہیں، عورت جل رہی ہے اور وصل کے لیے بے قرار ہے۔ موسیقی کی جھنکار جامِ شراب سے مل کر عورت کے جسم میں پیوست ہو جاتی ہے۔ یہی شاہی کی شاعری کا مزاج ہے۔ یہی اس کی غزل ہے اور یہی وہ طرز ہے جسے اس نے ”طرزِ شاہی“ کا نام دیا ہے:

پریت کی ریت سوں موہن کہے ہنس ہنس سنو شاہی
عجب شہرت ہوئی جگ میں ہماری عشق بازی کی

شاعری اس کے لیے انھی عاشقانہ جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ اس کی ساری شاعری میں، خواہ وہ حمد یا منقبت ہو، مثنوی یا غزل ہو، گیت یا فارسی کلام ہو، یہی مزاج، یہی رنگ جاری و ساری ہے۔ اس کی شاعری میں لمس کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ خیال صورت بن کر آتا ہے، جسم بن کر ابھرتا ہے۔ قصیدہ ”چار در چار“ میں ایک دلربا نازنین کی تصویر بنائی گئی ہے جو انکار کے بعد وصل کا اقرار کرتی ہے۔ پھر کیا تھا، محفلِ عشرت جمتی ہے، محل سجایا جاتا ہے اور وصل کے شہد سے زندگی میں شیرینی پیدا کی جاتی ہے۔ ایسے موقعوں پر اس کا قلم موتی بکھیرتا ہے۔ اس کا تخیل ویرانوں میں بہار لاتا ہے۔ یہی احساسِ وصل و جسم اس کی غزلوں کا بنیادی مزاج ہے:

بھرے چشمے آدھر مد کے لبوں میں لب ملانے تھیں
نین سو دھن چھکے ہو رہے نظارے کے اتے پیالے
تج نین کی نرسی کتے منگتے ہیں موتی آبرو
یا روپ کی لون کہاں ہے یا حسن کا سندور ہے
تج بال کالے دیکھ کر بادل ہوریں حیران ہو
تج بھال اور تیلک کتے کیا چاند ہور کیا سُور ہے
تج گال کی تعریف سُن پنکج چھپے جا نیر میں
تج رنگ کے پرتاب سوں کنچن کا مُکھ رنجور ہے

حتّٰی کہ یہ مزاج ”قصیدہ در منقبتِ حضرت امیرالمؤمنین“ میں بھی رنگ دکھاتا ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ منقبت کے اشعار ہیں تو قصیدہ ”چار در چار“، غزلوں، گیتوں اور ان اشعار میں فرق کرنا مشکل ہوگا۔ یہاں علیؓ کو ”پیا“ کہہ کر خطاب کیا گیا ہے۔ شاعر شراب پی کر علیؓ کے مکھڑے

کا دیدار کرتا ہے۔ ان کے ساتھ مل کر شراب پینا چاہتا ہے۔ یہاں برہ کی کیفیت ہے اور وصل کی خواہش میں وہ ویسے ہی تڑپ رہا ہے جیسے قصیدہ ”چار در چار“ میں خواہشِ وصل کے لیے۔ شاہی کے لیے محبوب ایک ہے، اس سے وابستہ کیفیات و فضا ایک ہیں، صرف روپ بدل جاتا ہے۔ اس منقبت کے چند اشعار پڑھیے اور ان کا مقابلہ غزل اور گیت کے اشعار سے کیجیے تو آپ کو کیفیت و مزاج کی یکسانیت کا احساس ہوگا۔ جب بھی محبوب اس کا موضوعِ سخن بنتا ہے تو شاہی کے ہاں ڈوب جانے، سرشار ہو جانے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے:

آرے کلال سج کوں پیالا پلا میا کا
تا مست ہو کے دیکھوں مُکھڑا علی پیا کا
جو بن پھڑک کتے ہیں پیوست ہو ملیں گے
آنگ بدل رہوں اب بند کھول انگیا کا
سج دیکھ پیو چھتیاں، سن مست مد کی بتیاں
جاوے سدا جیا چھچ، حسرت سوں دُوتیا کا
تن کے مدن پورن میں، پیو کی بھرا دوراتی
لا گیا ہے بھوگ میٹھا دو دول مد پیا کا
پیو سات رات جاگوں پیالا پیا سوں مانگوں
پیالا سجا دیا ہے پیو ہات کے دیا کا
ہے بُھور کر پیالا پیو سیج میں پلاوے
لیتونگی من بھلا کر اس سُور بھوگیا کا

غرض کہ بات کسی کی ہو وہ مے، پیالا، مستی، انگیا، چھاتیاں اور سیج وغیرہ کے اشاروں ہی سے اپنی بات بیان کرتا ہے۔ یہی مزاج اس کی تشبیہات میں بھی ملتا ہے:

مینا شراب کا یوں دستا ہے سرخ رنگ میں
گویا شفق میانے خورشید ہے ضیا کا
دسے سج لین میں اس حوض پہ چندنا یو جھول
دھریا ہے چاندنیں جیوں ٹیک آپس مُکھ کے آگل
فوارہ حوض میں نادر سہاوے روپ میں
گویا جیوں نال کے اوپر کھلیا ہے جل میں کنول

جنے اس لبر کو چاکھیا سو اُٹھیا بول کہ یوں
گویا جوں شہد و لبن تے بھریا ہے حوض کا لل

یہ غزل کے اشعار نہیں ہیں لیکن قصیدے کے ان اشعار میں اور دوسری اصنافِ سخن میں بنیادی طور پر مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ صرف موضوع بدل جاتا ہے۔ اشارے، کنایے اور اظہار کے روپ رنگ وہی رہتے ہیں۔ موسیقی اس کی روح میں تیر رہی ہے۔ ایسی بحور کا انتخاب، جن میں موسیقی کی دلربائی موجود ہو، اس کے ہاں شعوری عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے شاہی موسیقی کا اثر پیدا کرنے کے لیے میٹھی، رواں اور آہنگ بھری بحروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ چند متفرق اشعار دیکھیے:

شاہی عاشق اتا بول مناجات کنج
تاکہ کرم تج یہ ہوئے بحر حسین و حسن
چنبیلی جو چھبیلی ہے نپٹ نازک نویلی ہے
گلاں کی تت سہیلی کر کیہلا مجلس میں لیایا ہے
عاشق دھرے ثابت قدم معشوق کی جب راہ میں
پردے میں تب لاگے میٹھا معشوق گرچہ لڑ پڑے
بھرے معنی سوں یک یک بول دسارے افضل
دیکھانے طبع کی قوت شاہی اس بحر منے

موسیقی اور بحر کے حسنِ انتخاب کا ذکر وہ خود بھی کرتا ہے اور کہتا ہے: ع

بارے کتا ہوں اتا، چند سخن خوش وزن

یا

جتے بحر میں بحر میٹھا ہو ولے ہے مشکل اگر بندے کوئی
بندھیا ہے شاہی شعر یو تازا مدد ہوے جب امام بارا

مطبوعہ کلیات[1] میں چھ قصیدے، تین مختصر مثنویاں، بیس غزلیں، ایک مخمس، ایک مثمّن، ایک قطعہ، ایک رباعی[2]، ایک پہیلی اور تین فردیات کے علاوہ مراثی، گیت اور جھولنا بھی ملتے ہیں جنھیں گجرات و بیجاپور کی روایت کے

---

[1] ۱۔ کلیاتِ شاہی: مرتبہ زینت ساجدہ، اردو اکیڈمی حیدرآباد۔ کلیاتِ شاہی: مرتبہ سید مبارز الدین رفعت، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ۔

[2] ۲۔ ایک قدیم بیاض: (انجمن ترقی اردو پاکستان قا ۳/۹ ۶۲) میں ہمیں چھ اور رباعیاں بھی ملی ہیں جو مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہیں۔ (جمیل جالبی)

مطابق مختلف راگ راگنیوں کے تحت ترتیب دیا گیا ہے تاکہ انھیں مختلف موقعوں پر گا بجا کر سنایا جا سکے۔ شاہی کے ہاں اصنافِ سخن اور بحور و اوزان زیادہ تر فارسی سے لیے گئے ہیں۔ لیکن زبان کے مزاج پر، فارسی اثرات بڑھ جانے کے باوجود، بیجاپور کے مخصوص ادبی اسلوب کا رنگ گہرا ہے۔ شاہی کے ہاں دو رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک ہندوی اسلوب کا رنگ، جو "گجری اردو" کی روایت کی توسیع و ارتقا کی ’’دکنی شکل‘‘ ہے۔ مثلاً:

سورت ترنگ کی دیکھ کر اچھبر ہوئے گم تم سب
چنچل کی چپلائی لرک چپلا گگن میں جا ڈرے

اور دوسرا رنگ:

فاطمہؓ ہور مرتضیٰؓ کا تھا جگر گوشہ سہی
او مبارک تج بدن سو نور سارا یا حسین

ترے حکم پر سر دیا ہے خدایا
ترے قرب کا دم لیا ہے خدایا

اور کہیں یہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جیسے:

تج فراقوں سور یو دستا اندھارا یا حسینؓ
قرۃ العینِ نبی کا تھا پیارا یا حسینؓ

آیا چندر یو جگ منے سکھ سب جدا ہوا
یو شور شر عشور کا گھر گھر لدا ہوا

شاہی تک آتے آتے عادل شاہی سلطنت کو قائم ہوئے تقریباً دو سو سال ہو گئے ہیں۔ اس عرصے میں زبان و بیان میں زمین و آسمان کا فرق پیدا ہو گیا ہے۔ ہندوی و فارسی طرزِ احساس کے درمیان جو کشمکش عبدل کے دور میں نظر آتی ہے، اس دور تک آتے آتے ٹھنڈی پڑ گئی ہے اور فارسی اسلوب و طرزِ احساس کا رنگ حاوی آ گیا ہے۔ دکن میں فارسی اسلوب و طرزِ احساس کی فتح دراصل شمال کی تہذیبی و سیاسی فتح ہے۔ دکنی اردو کا سورج سیاسی اقتدار کے ساتھ ڈھل رہا ہے اور جیسے غروب کے وقت سورج کا حسن و جمال اپنے شباب پر ہوتا ہے اسی طرح دکنی شاعری کا شباب بھی نصرتی کے ساتھ اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

۵۔ نصرت نصرتی (م ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ء) پیدائشی شاعر تھا۔ نصرتی کے والد نے، جو پیشہ ور سلحدار اور اپنی بہادری و وفاداری کی وجہ سے عزت کی نگاہ سے

دیکھے جاتے تھے ، نصرتی کی تعلیم کا بہترین انتظام کیا اور اس وقت کے مشہور علما و فضلا سے تعلیم دلوائی ۔ "گلشنِ عشق" میں نصرتی نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے : ع

معلّم جو میرے جتے خاص تھے

کتب بینی کے ذوق نے علم کو اور جلا دی اور اس کی علمیت کا ایسا شہرہ ہوا کہ لوگ اسے 'ملا نصرتی' کے نام سے پکارنے لگے ۔ شاعری کی اتنی دھوم تھی کہ محبت و احترام سے لوگ اسے میاں نصرتی کے نام سے بھی پکارتے تھے ۔ غالب کی طرح نصرتی کا خاندانی پیشہ بھی سپہ گری تھا اور غالب ہی کی طرح وہ ، سپہ گری کے بجائے ، اپنی شاعری کی بدولت دربار تک پہنچے اور ملک الشعرا کا خطاب پایا ۔ ''نصرتی شہید اہے[1]'' سے اُن کا سالِ وفات[2] ۱۰۸۵ھ/۱۶۷۴ء نکلتا ہے ۔ اس قطعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نصرتی طبعی موت نہیں مرے بلکہ حاسدوں نے ، جو نصرتی کی شہرت کے آگے دب گئے تھے اور جن کی تعداد بہت تھی[3] اور جن کی اس نے نہ صرف ہجو[4] لکھی تھی بلکہ جن کا ذکر اُس نے اپنی شاعری میں کئی جگہ کیا ہے ، اسے سازش کرکے قتل کرا دیا تھا ۔ غزل کے ایک مصرعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کسی منجّم نے بتایا تھا کہ اس کی جان کو خطرہ ہے : ع

کہتے ہیں مجھ منجّم اب تجھ خطر ہے جیو کا

۱۔ اردو مخطوطات : کتب خانۂ سالار جنگ ، صفحہ ۱۰۶ پر نصیرالدین ہاشمی مرحوم نے یہ قطعۂ تاریخِ وفات دیا ہے :

ضربِ شمشیر سوں یو دنیا چھوڑ   جا کے جنّت میں خوش ہو رہے
سالِ تاریخ آ ملایک نے   یوں کہے "نصرتی شہید اہے"
۱۰۸۵ھ

۲۔ اردو شہپارے صفحہ ۶۰ پر پروفیسر محی الدین زور مرحوم نے سالِ وفات ۱۰۸۱ھ دیا ہے ۔ تذکرۂ شعرائے دکن میں سالِ وفات ۱۰۹۵ھ دیا ہے لیکن ''تاریخ اسکندری'' (مخطوطۂ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) کے سالِ تصنیف ۱۰۸۳ھ کے پیشِ نظر قطعے کی تاریخِ وفات زیادہ قرینِ قیاس اور صحیح معلوم ہوتی ہے ۔ دیکھیے دیوانِ نصرتی ; مرتبۂ جمیل جالبی ، مطبوعہ ''صحیفہ'' لاہور ، اکتوبر ۱۹۷۲ء ۔

۳۔ اردو شہ پارے ; ص ۶۲ ۔

۔ یہ ہجو دیوانِ نصرتی ، مرتبۂ جمیل جالبی میں شامل ہے ۔

نصرتی کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قاضی سید کریم اللہ ، شاہ ابوالمعالی اور شاہ نور اللہ وغیرہ اس کے معاصرین تھے ۔ گلشنِ عشق (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ء) ، علی نامہ (۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ء) ، تاریخ اسکندری[1] (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء) اور دیوانِ نصرتی[2] ، جس میں غزلیات ، قصائد ، مخمّس ، ہجو اور رباعیاں شامل ہیں ، اُس کی تصانیف ہیں ۔

مثنوی ''گلشنِ عشق'' لکھنے کا خیال نصرتی کو اس وقت آیا جب دوستوں کی ایک محفل میں یہ ذکر چھڑا کہ فارسی شعرائے خوش کلام نے فنِ شاعری میں کمال کر دکھایا ہے لیکن دکھنی میں کسی نے کوئی قصہ قلم بند نہیں کیا ۔ صرف غواصی نے ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' (۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) کا قصہ لکھا ہے ۔ یہ سن کر لبی ابن عبدالصمد نے ، جو سخن سنج اور شعر فہم تھا ، نصرتی سے کہا :

دکھن میں توں ہے آج نصرت قرش   بلند شعر کے ان میں سحر آفریں
رکھیے گا توں جس ٹھار اپنا قدم   سکت کس جو واں آسکے مار دم

ان اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ "گلشنِ عشق" لکھتے وقت نصرتی کی شہرت بحیثیتِ شاعر مسلّم ہو چکی تھی ۔ تبی ابنِ عبدالصمد کے یہ الفاظ سن کر نصرتی کے دل میں ایک عشقیہ مثنوی لکھنے کا خیال پیدا ہوا اور اس نے فنِ شاعری کے میدان کو خالی دیکھ کر نئے نئے مضامین ، سلاست کی مٹھاس ، رنگین الفاظ اور طرزِ خوش کے ساتھ مثنوی لکھنے کا بیڑا اٹھایا ۔

''گلشنِ عشق'' (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ء) نصرتی کی سب سے پہلی تصنیف ہے ۔ اس میں نصرتی نے منوہر و مدمالتی کی داستانِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ یہ داستان ایک عرصے سے دکن میں مقبول تھی ۔ شیخ منجھن نامی ایک شخص نے اسے ہندی میں بھی لکھا تھا جو اب نایاب ہے لیکن جس کا حوالہ فارسی کی ایک کتاب ''قصہ' کنور منوہر و مدمالت''[3] (۱۰۵۹ھ/۱۶۴۹ء) میں آیا ہے ۔ ۱۰۶۵ھ/۱۶۵۴ء میں اسی قصے کو عاقل خاں رازی عالم گیری نے اپنی

۱۔ ''تاریخِ اسکندری'' بھی ، جس کا دوسرا نام "فتح نامہ' بہلول خان" ہے ، ''دیوانِ نصرتی'' میں شامل ہے ۔ یہ شاید دنیا میں واحد نسخہ ہے ۔

۲۔ دیوانِ نصرتی ; مرتبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ قوسین ، تھورنٹن روڈ ، لاہور ۱۹۷۲ء ۔

۳۔ فہرستِ مخطوطاتِ فارسی برٹش میوزیم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳ ۔

مثنوی ''سہر و ماہ''[۱] کا موضوع بنایا ۔ نصرتی نے اس میں اتنا اضافہ کیا کہ اس قصے کے مرکزی کرداروں کے ساتھ چنپاوتی اور چندرسین کی داستانِ عشق کو شامل کرکے دوآتشہ بنا دیا ۔ نصرتی نے گلشنِ عشق میں اپنے ماخذ کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے ۔ یہ بھی تعجب کی بات ہے کہ سوائے گولکنڈا کے غواصی کی مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کے نصرتی نے بیجاپور میں لکھی جانے والی کسی مثنوی کا ذکر نہیں کیا ۔ حالانکہ ''گلشنِ عشق'' سے پہلے مقیمی کی ''چندر بدن و مہیار'' ، صنعتی کی ''قصۂ بے نظیر'' ، امین و دولت شاہ کی ''بہرام و حسن بانو'' ، ملک خشنود کی ''جنت سنگار'' ، عاجز کی ''یوسف زلیخا'' وغیرہ بیجاپور میں لکھی جا چکی تھیں ۔

''گلشنِ عشق'' میں قصے کا مزاج وہی ہے جو ازمنۂ وسطیٰ کی سب داستانوں میں ملتا ہے ۔ یہ بھی اور داستانوں کی طرح بادشاہ اور شہزادے شہزادیوں کی داستانِ عشق بیان کرتی ہے ۔ کنک گیر کا ایک راجہ تھا جس کا نام بکرم تھا ۔ خدا نے اسے سب کچھ دیا تھا لیکن بیٹے کی نعمت سے وہ محروم تھا ۔ ایک دن وہ کھانا کھا رہا تھا کہ ایک فقیر نے سوال کیا ۔ راجہ اپنے کھانے کا تھال لے کر فقیر کے پاس گیا ۔ فقیر نے اسے دیکھا اور منہ پھیر لیا اور کہا کہ بانجھ کے گھر سے بالی لینا روا نہیں ہے ۔ یہ کہہ کر فقیر چلا گیا ۔ راجہ سکتے میں رہ گیا ۔ رانی کے سمجھانے بجھانے اور اصرار پر راجہ فقیر کی تلاش میں نکلا ۔ چلتے چلتے ایک جنگل سے گزرا تو دیکھا کہ پریاں نہا رہی ہیں ۔ راجہ دبے پاؤں وہاں پہنچا اور ان کے کپڑے چھپا دیے اور اس وقت واپس کیے جب انھوں نے فقیر کے پاس پہنچانے کا وعدہ کیا ۔ حسبِ وعدہ پریوں نے راجہ کو فقیر کے پاس پہنچا دیا اور ایک ایک بال بھی راجہ کو دیا ۔ فقیر نے راجہ کو دیکھا تو ایک درخت کی طرف اشارہ کرکے کہا کہ اس کا پھل لے جا کر رانی کو کھلا ۔ راجہ پریوں کی مدد سے اپنے محل میں واپس آ گیا ۔ رانی کو وہ پھل کھلایا ۔ نو مہینے بعد راجہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوا ۔ زائچہ دیکھ کر منجّموں نے اس کا نام منوہر تجویز کیا اور کہا کہ جب وہ چودہ برس کا ہوگا تو ایک زبردست خطرے سے دو چار ہوگا ، لیکن وہ اس خطرے سے کامیاب و کامگار لوٹے گا ۔ مشورے کے بعد طے پایا کہ اسے ایک ایسے محل میں پرورش کیا جائے جہاں وہ آسمان نہ دیکھ سکے ۔ جب چار برس چار ماہ چار دن کا ہوا تو تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا ۔ ایک رات جب

---

[۱] نصرتی : از عبدالحق ، ص ۱۹ — ۲۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

چاندنی چھٹکی ہوئی تھی ، کچھ پریاں سیر کرتی ہوئی ادھر سے گزریں اور اس محل پر اتریں ۔ کیا دیکھتی ہیں کہ ایک چاند سا شہزادہ سو رہا ہے ۔ اسے دیکھ کر وہ آپس میں باتیں کرنے لگیں کہ دنیا میں اس حسین شہزادے کا جوڑا کہاں ہوگا ۔ ایک نے دوسری سے کہا کہ : ع

ہو پرس تو جگ میں ہے جوڑ ہے

اس بات پر بحث بڑھی تو طے پایا کہ نو کی نو پریاں نو کھنڈ جائیں اور ہر کھنڈ میں شہزادے کا جوڑا تلاش کریں ۔ آناً فاناً سب پریاں ادھر ادھر اڑ گئیں ۔ کچھ ہی دیر بعد آٹھ لوٹ آئیں اور سب مل کر نویں کا انتظار کرنے لگیں ۔ اتنے میں نویں بھی آ گئی اور بتایا کہ سات دریا پار ایک دیس مہارس نگر ہے جس کا راجہ دھرم راج ہے ۔ اس کے ایک لڑکی ہے ۔ گیارہ سال کی عمر ، مدمالتی نام ہے ۔ ایسی حسین کہ چاند دیکھے تو اس کے حسن پر شرمائے اور دل اس کا داغ داغ ہو جائے ۔ پریوں نے سنا تو حیران رہ گئیں اور اسے دیکھنے چلیں ۔ جوڑا ملانے کے خیال سے منوہر کا پلنگ بھی ساتھ لے لیا ۔

وہاں پہنچیں تو منوہر کا پلنگ مدمالتی کے پلنگ کے برابر رکھ دیا ۔ منوہر کی آنکھ کھلی تو اس نے مدمالتی کو دیکھا اور دل و جان سے اس پر فریفتہ ہو گیا ۔ مدمالتی کی آنکھ کھلی تو اس کی نظر منوہر پر پڑی اور :

کہیں کون ہے تو سو اظہار کر
پرا ہے کہ یا دیو یا ہے بشر

منوہر نے کہا یہ میرا محل ہے ۔ مدمالتی نے کہا یہ میرا محل ہے ۔ میں مہارس نگر کے راجہ دھرم راج کی بیٹی ہوں ۔ مدمالتی بھی اس اثنا میں منوہر پر عاشق ہو گئی ۔ ایک نے دوسرے کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور انگوٹھیاں بدل لیں ۔ دونوں کو برطرف کیا اور محبت پیار کی باتیں کرتے کرتے سو گئے ۔ پریاں محل کی سیر کرکے واپس آئیں تو منوہر کا پلنگ ساتھ لے لیا اور اس کے محل میں پہنچا دیا ۔ صبح کو منوہر کی آنکھ کھلی تو وہ بہت گھبرایا ۔ عشق کا تیر کاری لگا تھا ۔ اس کی حالت خراب ہونے لگی ۔ حکیموں ، ویدوں ، سیانوں کو بلایا مگر افاقہ نہ ہوا ۔ ایک دن منوہر نے دائی سے یہ واقعہ بیان کیا ۔ دائی نے راجہ کو بتایا ۔ راجہ نے مہارس نگر کی تلاش میں آدمی دوڑائے مگر وہ سب ناکام لوٹے ۔ منوہر نے راجہ سے مہارس نگر جانے کی اجازت چاہی ۔ راجہ نے بیٹے کی حالت دیکھ کر کلیجے پر پتھر رکھ کر اجازت دے دی ۔

منوہر سامانِ سفر کے ساتھ جہاز پر سوار ہو کر دیارِ محبوب کی تلاش میں نکلا ۔ سردیوں کی رات تھی ۔ جہاز چلا جا رہا تھا کہ ایک پہاڑ جیسے اژدہے نے

جہاز کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ منوہر دکھ جھیلتا، مصیبت اٹھاتا کسی نہ کسی طرح کنارے پر آ جاتا ہے۔ کنارے پر آتے ہی نئی مصیبتیں اسے گھیر لیتی ہیں۔ یہاں ایک مردِ بزرگ اس کی مدد کرتے ہیں، اسے راستہ بتاتے ہیں اور ایک "چکتر" بھی دیتے ہیں جس سے آفات کو دفع کیا جا سکتا ہے۔ منوہر مردِ بزرگ کے بتائے ہوئے راستے پر چلتے چلتے ایک باغ میں پہنچتا ہے۔ وہاں اسے ایک خوب صورت مکان دکھائی دیتا ہے۔ وہ اندر داخل ہوتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ایک کم سن حسین دوشیزہ وہاں لیٹی ہے۔ منوہر اس لڑکی سے اپنا حال بیان کرتا ہے اور پھر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ یہاں داستان کی دوسری ہیروئن سامنے آتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ اس کا نام چنپاوتی ہے۔ راجہ سورسل کی بیٹی اور مدمالتی کی عزیز سہیلی ہے۔ اسے ایک دیو اٹھا کر یہاں لے آیا ہے۔ منوہر دیو سے مقابلہ کرتا ہے اور اسے ہلاک کر کے چنپاوتی کے ساتھ کنچن نگر پہنچتا ہے اور چنپاوتی کو اس کے ماں باپ سے ملاتا ہے۔ چنپاوتی کی ماں جب منوہر کی داستانِ عشق سنتی ہے تو مدد کے لیے تیار ہو جاتی ہے اور مدمالتی کو اپنے ہاں بلا لیتی ہے۔ یہاں منوہر سے اس کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ ایک دوسرے سے مل کر اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔

دن گزرتے گئے اور پتا بھی نہ چلا۔ اتنے میں مدمالتی کی ماں بیٹی کے فراق میں تڑپ کر خود ہی پہنچ جاتی ہے۔ آتے ہی بیٹی کو پوچھتی ہے۔ چنپاوتی کی ماں اسے بلواتی ہے لیکن اسے قرار کہاں۔ خود بھی ساتھ ہو لیتی ہے۔ کیا دیکھتی ہے کہ مدمالتی اور منوہر دنیا و مافیہا سے بے خبر وصل کے آب میں غرق اور عشق کے خواب میں مست ہیں۔ یہ دیکھ کر ماں آگ بگولہ ہو گئی۔ پاس رکھے ہوئے شیشے سے گلاب مدمالتی کے منہ پر چھڑکا۔ گلاب کا چھڑکنا تھا کہ مدمالتی طوطی کے روپ میں تبدیل ہو کر اُدھر سے اڑ گئی۔ طوطی اڑتے اڑتے ایک باغ میں اتری۔ ایک راجہ کے بیٹے چندر سین نے اسے دیکھا اور اسے زندہ پکڑ لانے کا حکم دیا۔ لوگ اسے کیا پکڑتے، وہ خود ہی جال میں اتر آئی۔ چندرسین ہر وقت اسے اپنے ساتھ رکھتا مگر طوطی نہ کچھ کھاتی نہ پیتی اور ہر وقت چپ چاپ اداس بیٹھی رہتی۔ ایک دن چندر سین نے کہا کہ اے طوطی! اگر تو اپنا حال نہ بتائے گی تو میں جان دے دوں گا۔

طوطی اپنا حال بتاتی ہے اور چندر سین بچن دیتا ہے کہ وہ کنور کو تلاش کر کے لائے گا۔ اس نے طوطی کو ساتھ لیا اور مہارس نگر پہنچا۔ راجہ کو اطلاع پہنچائی۔ راجہ نے سنا تو دوڑتا ہوا آیا۔ طوطی کا جادو اتارا اور پھر

چندر سین، راجہ دھرم راج کا خط لے کر راجہ سورسل کے ہاں کنک گیر پہنچا۔ منوہر جو عالمِ دیوانگی میں گلی کوچوں میں مارا مارا پھر رہا تھا، بلوایا گیا۔ راجہ سورسل، چندر سین اور منوہر کے ساتھ مہارس نگر پہنچے۔ وہاں بہت دھوم دھام سے شادی رچائی گئی۔ چندرسین چنپاوتی پر عاشق ہو گیا تھا۔ ان کی شادی بھی دھوم دھام سے کی گئی۔ کچھ عرصے مہارس نگر میں قیام کر کے منوہر اور چندر سین اپنے اپنے ملکوں کو واپس چلے گئے اور یہاں قصہ بیانِ وصال پر ختم ہو جاتا ہے۔

نصرتی نے جم کر تفصیلات و جزئیات کے ساتھ اس داستانِ عشق کو بیان کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ یہ مثنوی بھی زبان و بیان اور فن کے اعتبار سے اسی معیار کی ہو جائے جس معیار کی مثنویاں فارسی زبان میں ملتی ہیں۔ قصے میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے قصوں میں ملتے ہیں۔ یہاں طلسم بھی ہے اور دیو پریاں بھی، صحرائے آتشیں بھی ہے اور جنگ و جدال بھی، مہمات و مشکلات بھی ہیں اور فتح و نصرت بھی، عشق میں دیوانگی کی شدت بھی اور منزلیں سر کر کے آرزوئے وصل کی تکمیل بھی۔ یہ معاشرہ مایوسی کو کفر جانتا تھا اور اس بات پر عقیدہ رکھتا تھا کہ ہر مشکل کے بعد راحت اور ہر تکلیف کے بعد آرام ہے۔ فراق کی دوزخ سے گزر کر ہی وصل کی جنت میسر آ سکتی ہے۔ اسی لیے اس تہذیب میں ناکامیوں کو کامیابی سے بدلنے اور ناممکن مہمات کو ممکن بنانے کا حوصلہ ملتا ہے۔

نصرتی کے سامنے، جیسا کہ اس نے خود بھی کہا ہے، "گلشنِ عشق" لکھتے وقت فارسی مثنویوں کا معیار تھا۔ اس نے دکنی زبان کو فارسی کے معیار پر لانے کی کوشش کی۔ اس تخلیقی عمل میں اس نے دکنی کی خصوصیات کو فارسی زبان کی خصوصیات سے ملا کر ایک نیا فنی معیار قائم کیا اور فخر کے ساتھ کہا کہ: ع

دکن کا کیا شعر جیوں فارسی

نصرتی کے اسی تخلیقی عمل کے ساتھ دکنی زبان اپنی قوتِ اظہار کے ایک نئے عروج پر پہنچ گئی۔ اسی کو نصرتی نے "شعرِ تازہ" کا نام دیا ہے:

دگر شعر ہندی کے بہتیرے ہنر   نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا   کیا شعر تازہ دولو فن ملا

پہلے شعر سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ خود نصرتی کو دکنی زبان پر کس قدر اعتماد تھا۔

"گلشنِ عشق" کا ڈھانچا اور ہیئت وہی ہے جو عام طور پر فارسی اور اس دور کی دوسری دکنی مثنویوں میں ملتی ہے۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے؛ مثلاً حمد، نعت، معراج، منقبت، مدحِ گیسو دراز، مدحِ بادشاہ، مدحِ بڑی صاحبہ کے بعد "حسبِ حال" کے تحت اپنے خاندان، اپنی تعلیم و تربیت، رجحانِ طبع، بچپن سے علی عادل شاہ سے تعلقات پر روشنی ڈالی ہے۔ پھر، جیسا کہ فارسی مثنویوں اور ان کے زیرِ اثر دکنی مثنویوں کا طریقہ تھا، عقل و عشق کے موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد "گلشنِ عشق" لکھنے کے اسباب بتائے ہیں اور پھر قصے کی ابتدا ہوتی ہے۔ قصے میں تسلسل اور ربط بھی ہے اور دلچسپی بھی باقی رہتی ہے۔ نصرتی نے منوہر و مدمالتی اور چندرسین و چنباوتی کے قصوں کو سلیقے اور خوب صورتی سے ایک ساتھ گوندھا ہے۔ طوالت اکثر مقام پر کھٹکتی ہے لیکن جیسے بہتے دریا پر بند نہیں باندھا جا سکتا اسی طرح نصرتی کی طبعِ رواں بھی جب جوش پر آتی ہے تو اس کا رکنا محال ہو جاتا ہے۔ لیکن فنی اعتبار سے یہ طوالت اس لیے ضروری ہے کہ اس کے بغیر مثنوی میں وہ فضا اور تاثر پیدا نہیں ہو سکتا تھا جو اس مثنوی کی خصوصیت ہے۔ سوائے 'گلشنِ عشق' کے اور کسی حد تک صنعتی کی 'قصہ بے نظیر' کے بیجاپور کی ساری مثنویوں کا زور قصے پر رہتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ قصہ تو بیان ہو جاتا ہے لیکن فنی و تخلیقی اعتبار سے مثنوی بلند مرتبہ نہیں ہو پاتی۔ نصرتی باغوں، محلوں، جنگلوں، صحراؤں، سردی گرمی، چاندنی، تمازتِ آفتاب، طلوع و غروب، برف باری، شادی، آرائش، رسومات، صبح اور رات، فراق و وصال کی ایسی تصویریں بناتا ہے کہ مثنوی کی تخلیقی قوت میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے۔ نصرتی میں بڑے کینوس پر ساری جزئیات کے ساتھ تصویر بنانے کی کمال صلاحیت ہے۔ پوری مثنوی میں ایک سِرا دوسرے سِرے سے مربوط ہے اور مثنوی کے ارتقا میں ایک اہتمام اور فن کو شعوری طور پر برتنے کا احساس ہوتا ہے؛ مثلاً عنوانات میں یہ اہتمام کیا گیا ہے کہ ہر حصہ ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو مثنوی کے عنوان کا کام دیتا ہے۔ عنوانات کے یہ سب اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف پوری مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ان کو ایک ساتھ پڑھنے سے ایک قصیدہ بھی بن جاتا ہے جس میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہونی چاہییں۔ اسی طریقۂ کار کو نصرتی نے "علی نامہ" میں بھی برتا ہے اور اسی

کی پیروی ہاشمی بیجاپوری نے اپنی طویل مثنوی "یوسف زلیخا" میں کی ہے۔

نصرتی کی شاعری کے جوہر وہاں کھلتے ہیں جہاں وہ مناظر، جذبات و کیفیات، مقامات کے نقشے، رسومات یا آرائش وغیرہ کی تصویر اتارتا ہے۔ راجہ بکرم جب فقیر کی تلاش میں محل سے نکلتا ہے تو چلتے چلتے ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں پریاں نہا رہی ہیں۔ یہاں نصرتی حوض اور جنگل کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ جب پریاں راجہ بکرم کو فقیر کے پاس لے جاتی ہیں تو نصرتی "درویش و مکانِ درویش" کے عنوان سے ۱۰۵ اشعار قلم بند کرتا ہے۔ جس میں پریوں کا راجہ کو محل تک پہنچانے اور رانی سے حظِ وصل اٹھانے تک کا حال بیان کیا ہے۔ اسی طرح جب مدمالتی طوطی بن کر اڑ جاتی ہے تو "تعریفِ مدمالتی در حالتِ طوطی شدنِ او" کے تحت وہ خوب صورت اشعار کی ایک قطار لگا دیتا ہے۔ اسی طرح منوہر و مدمالتی کی شادی کو پورے جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہاں تعریفِ آرائشِ محفل میں بھی پندرہ شعر لکھے ہیں۔ تعریفِ فرش وغیرہ کے سلسلے میں بھی ایک سو گیارہ شعر لکھے ہیں۔ اسی طرح شب گشت، آتش بازی، عقدِ منوہر و مدمالتی، تعریفِ جلوہ اور رخصتی وغیرہ پر بھی اتنی ہی تعداد میں اشعار کہے ہیں اور پھر احوالِ شبِ زفاف کو بھی ۹۱ اشعار میں بیان کیا ہے۔

اس تفصیل سے جہاں مثنوی کا ماحول بنتا اور فضا نکھرتی ہے، وہاں اس دور کی معاشرت و تہذیب کی بھی ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اور یہ وہ کام ہے جو ایک بڑا شاعر ہی انجام دے سکتا ہے۔ یہاں وہ صرف داستانِ عشق ہی بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ اس دور کی داستانِ تہذیب و معاشرت بھی بیان کر رہا ہے۔ "گلشنِ عشق" میں شاعری بھی ہے اور ایسی شاعرانہ رنگین فضا بھی جو پڑھتے وقت ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ ایسے مقامات سے بھی کامیابی سے گزر جاتا ہے جہاں ذرا سی لغزش اسے فحاشی کی کیچڑ میں ڈال سکتی تھی۔ منوہر و مدمالتی سیج پر دادِ عیش دے رہے ہیں۔ اس صورت کو وہ خوب صورت کنایوں میں اس طور پر بیان کرتا ہے کہ بات چھپی بھی رہتی ہے اور سامنے بھی آ جاتی ہے:

سبک لول بن دھن کا پڑتا چلیا
زبردست کا ہاتھ چڑتا چلیا
لیا جس کے جب بل سوں تک گھیر جوں
دسیا خوش نگر حسن کا زیر جوں

وہیں قبض کرنے شتابی کیا
ہور یک پل منے فتح یابی کیا
عنایت کی کنجی سوں دربستہ گنج
گھر منج ہوا کھول سربستہ گنج
دیکھا لیزہ بازی کی صنعت گری
کیا لے کے ساقی سوں انگشتری
رین سکھ کی جنت ہیں وو سحر کار
لجایا شترسوں کے ناکے تے پار
ہوا ایک گل تازہ یا خوش دماغ
کھلایا کلی ہو رہیا باغ باغ

ان اشعار کے بعد سر کے لوٹے موتی ، ہاتھ کے دستانے ، سر کے کنگن ، ستاروں کے پھول ، موتیوں کی لڑیوں ، کھلے بال ، دبے ہوئے کرن پھول وغیرہ کی تفصیلات ایسے شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں کہ وصل کی واقعاتی تصویر پردوں کے پیچھے سے صاف نظر آتی ہے ۔

''گلشنِ عشق'' میں تصویرِ عشق کی وہی شدت نظر آتی ہے جو پہاڑوں کو کاٹ کر دودھ کی نہر لگانے کا حوصلہ دیتی ہے ۔ جو عاشق کو صحرا صحرا پھراتی ہے ۔ جہاں زمان و مکان کے پردے جذبۂ عشق سے اٹھ جاتے ہیں ۔ اظہارِ بیان ایسا کہ قدیم زبان کے باوجود ایک امنڈتے دریا کا احساس ہوتا ہے ۔ زورِ بیان اور جوشِ اظہار ایسا کہ الفاظ ہاتھ باندھے نصرتی کے سامنے کھڑے نظر آتے ہیں ۔ یہ مثنوی زبان و بیان کے اعتبار سے بیجاپوری اسلوب کے جدید روپ کا نقطۂ عروج ہے ۔ لیکن مزاج و ہیئت کے اعتبار سے یہ گولکنڈا کی مثنویوں سے قریب تر ہے ۔ اس میں قصے کو اسی طرح اٹھایا اور بیان کیا گیا ہے جس طرح احمد نے ''یوسف زلیخا'' میں یا وجہی نے ''قطب مشتری'' میں یا غواصی نے ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' میں ۔ نصرتی کی شاعری دکنی ادب کا نقطۂ عروج ہے اور ''علی نامہ'' خود نصرتی کا نقطۂ کمال اور دکنی ادب کا شاہنامہ ہے ۔

نصرتی نے ''گلشنِ عشق'' نبی بن عبدالصمد کی تحریک پر لکھی تھی اور ''علی نامہ'' قاضی کریم اللہ اور شاہ نور اللہ کی فرمائش پر ۔ یہ دونوں علی عادل شاہ کے دور کی وہ شخصیتیں تھیں ۔ جن کے تبحرِ علمی کی دھوم سارے بیجاپور میں مچی ہوئی تھی ۔ ''گلشنِ عشق'' میں نصرتی نے عشق و بزم کے رنگ ابھارے

تھے ۔ ''علی نامہ''[۱] میں رزم و مہمات کے نقشے پیش کیے ہیں ۔ اس کی طرف ''علی نامہ'' کے آخر میں خود مصنف نے اشارہ کیا ہے :

دیکھو بات منج عشق میں بے جواب   کہ ہے گلشنِ عشق حاضر کتاب
جو ہوتے ہیں معشوق و عاشق میں کام   کیا ہوں او سب ناز کیاں سوں تمام
دیکھیں رزمیہ گر کتے کا ہنر   بریں شعر ہو ہے سخن مختصر
سنواریا یک یک بزم کی انجمن   کھلایا ہوں خوش رزم کے پھولبن
کتا ہوں سخن مختصر بے گمان   کہ یو شاہ نامہ دکھن کا ہے جان

علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۰۶۷ھ/۱۶۵۶ع میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور اس کے ابتدائی دس سال مختلف جنگوں اور مہمات میں گزرے ۔ ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ع کے آخر تک یہ سب مہمات کم و بیش ختم ہو جاتی ہیں اور بادشاہ اپنا سارا وقت عیش و عشرت میں گزارنے لگتا ہے ۔ ''علی نامہ'' علی عادل شاہ کے ابتدائی دس برسوں کے دورِ حکومت کی منظوم تاریخ ہے ۔ نصرتی نے ''علی نامہ'' میں ان تمام جنگوں ، فتوحات ، سیاسی واقعات اور معرکوں کو تفصیل سے پیش کیا ہے ۔ اس میں ایک طرف اس دور کی حقیقی ، جیتی جاگتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمیہ مثنوی کی شکل اختیار کر لیتی ہے ۔ فردوسی نے ''شاہنامہ'' میں پورے ایران کی صدیوں پرانی تاریخ و تہذیب کو موضوعِ سخن بنایا تھا ۔ نصرتی نے ایک دکنی سلطنت کے صرف دس سالہ دور کو اپنا موضوع بنایا ہے

علی نامہ ایک طویل رزمیہ مثنوی ہے ۔ اس کی ہیئت وہی ہے جو گلشنِ عشق یا دکن کی دوسری بڑی مثنویوں میں ملتی ہے ۔ اسے مختلف حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور گلشنِ عشق کی طرح ، ہر حصے کے شروع میں ، بطورِ عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں ۔ عنوان کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں لکھے گئے ہیں ۔ ان سے ایک طرف نفسِ مضمون کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسری طرف ، اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ، ایک مکمل لامیہ قصیدہ بن جاتا ہے ۔ مثنوی کی ابتدا حمد سے ہوتی ہے ۔ پھر مناجات ، نعت ، ذکرِ معراج ، منقبت ، مدحِ سلطان علی عادل شاہ ، سببِ نظمِ کتاب اور صفتِ جشنِ جلوس کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں ۔ اس کے بعد سیوا جی سے جنگ ، جوہر صلابت خاں کا

---

[۱] علی نامہ ؛ مرتبہ عبدالمجید صدیقی ، مطبوعہ سالار جنگ دکنی پبلشنگ کمیٹی ۱۹۵۹ع ۔

سیوا جی سے جنگ کے لیے بھیجا جاتا اور فتح پنالہ کو بیان کیا گیا ہے۔ چونکہ فتح قلعہ پنالہ علی کے دورِ حکومت کا ایک اہم واقعہ تھا اس لیے علی کی شان میں ایک قصیدہ بھی لکھا گیا ہے۔ فتحِ پنالہ کے بعد علی عادل شاہ جوہر صلابت خان کو شکست دیتا ہے جو سیوا جی سے مل گیا تھا۔ اس فتح کے موقعے پر نصرتی نے ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد قلعہ' راچور کو موضوعِ کلام بنایا ہے اور آخر میں قطعہ' تاریخ مرگِ سدی جوہر صلابت خان لکھا ہے۔ علی عادل شاہ کی بیجاپور واپسی پر ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ عاشورہ کے بیان میں بھی ایک قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد فتح ملک ملناڑ کا حال بیان کیا ہے۔ سیوا جی اور شائستہ خان کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ ۱۶۶۴ء میں سیوا جی نے سورت کو تاخت و تاراج کر دیا تھا، اس کی تفصیل شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ بیان کی ہے۔ سیوا جی کے خلاف علی عادل شاہ اور اورنگ زیب کے اتحاد پر ایک مثنوی لکھی ہے۔ اس کے بعد خواص خان کی سیوا جی سے لڑائی اور سیوا جی کی شکست کا حال بیان کیا ہے۔ جے سنگھ اور سیوا جی کی جنگ اور سیوا جی کی شکست اور جے سنگھ کا اسے مراعات دینے کا واقعہ لکھا ہے۔ یہ مراعات مغلوں اور عادل شاہیوں کے درمیان معاہدے کے خلاف تھیں۔ نصرتی نے ان پہلوؤں کو خاص طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس کے بعد نصرتی نے جے سنگھ سے جنگوں کا حال بیان کیا ہے۔ جہاں ان جنگی تیاریوں، مشوروں اور اندرونی حالات کو بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جو بیجاپور نے مغلوں کے خلاف کیں۔ ہر جنگ اور واقعے کی ذیلی سرخی بھی قائم کی گئی ہے۔ یہاں جے سنگھ سے اس بڑی جنگ کا حال بھی بیان کیا گیا ہے جس میں مغل میدانِ جنگ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے۔ نصرتی نے عبداللہ قطب شاہ کی فوج اور مدد کا بھی ذکر کیا ہے۔ قطب شاہی سردار، لیک نام خان، کی دربار بیجاپور میں آمد کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جے سنگھ کی شکست اور اس کی موت کا ذکر بھی دلچسپ پیرائے میں کیا ہے اور اسی کے ساتھ ''علی نامہ'' ختم ہو جاتا ہے۔

فتح کے موقع پر جو بادشاہ کی مدح لکھی ہے، اسے قصیدے کا نام دیا ہے اور باقی ہر واقعے، ہر مہم اور ہر معرکے کو مثنوی کا نام دیا ہے۔ مہمات اور جنگوں کے نقشے، فوجوں کے مقابلے، لشکر آرائی، میدانِ جنگ، فوجوں کا کوچ، جنگ کی تیاری اور فتح و شکست کے واقعات کو شاعرانہ انداز میں تاریخی صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ''علی نامہ'' لکھتے وقت نصرتی کے سامنے شاہنامہ' فردوسی کی روایت

موجود تھی۔ نئی سطح پر اس نے ''علی نامہ'' میں شاہنامہ کے معیار کو سامنے رکھا ہے۔ اس معیار نے ''علی نامہ'' کو وہ انفرادیت بخشی کہ آج تک اردو شاعری میں یہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے بے مثال ہے۔

رزمیہ اس مسلسل نظم کو کہا جاتا ہے جس میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص کے کارناموں کو اجاگر کیا جائے۔ رزمیہ میں اس دور کی تہذیب، اس کی معاشرت اور اس کا کلچر واقعات کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ اس طرح رزمیہ نظم صرف واقعات کا بیان ہی نہیں رہتی بلکہ اس تہذیب کی تاریخ بھی بن جاتی ہے۔ رزمیہ نظم میں واقعات وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پُروقار اور پُر شکوہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جس میں زورِ بیان سے ایسا لہجہ اور ایسی روانی پیدا کی جاتی ہے کہ اسے تیزی اور پُرجوش روانی کے ساتھ پڑھا جا سکے۔ موقع و محل کے مطابق لہجے اور اسالیب بدلتے جاتے ہیں لیکن زورِ بیان اسی طرح باقی رہتا ہے۔ ان سب واقعات کا جال کسی ایک تاریخی یا مرکزی کردار کے گرد بُنا جاتا ہے۔ کارناموں کی عظمت سے نظم کی عظمت اور نظم کی عظمت سے کارناموں کی عظمت بروئے کار آتی ہے۔ ''علی نامہ'' اس اعتبار سے دکنی زبان کا شاہنامہ اور اردو زبان کی پہلی اور واحد رزمیہ نظم ہے۔ عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' میں بادشاہ کی بزم کا حال بیان کیا گیا ہے۔ "خاور نامہ" رستمی میں حضرت علیؓ مرکزی کردار کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے سارے کارنامے خیالی ہیں۔ ''علی نامہ'' نہ صرف صحیح تاریخی واقعات پر مبنی ہے بلکہ علی عادل شاہ ایک زندہ اور حقیقی شخصیت بھی ہے۔ ''علی نامہ'' سے مغلوں کی ان جنگی غلطیوں اور شکستوں کا حال بھی معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر شمالی ہند کی کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔

''علی نامہ'' پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا ایک سمندر ہے جو موجیں مار رہا ہے۔ خشک تاریخی واقعات کو جس شاعرانہ حسنِ بیان کے ساتھ نصرتی نے لکھا ہے وہ ایک ایسا کمال ہے جس تک کوئی دوسرا شاعر نہیں پہنچا۔ طویل رزمیہ نظم لکھنا اور اس میں توازن، حسن اور شاعرانہ خوب صورتی کو ہر موقع اور ہر سطح پر قائم رکھنا کسی معمولی ذہن کے شاعر کا کام نہیں ہے۔ ایک ایسے دور میں جب اردو زبان اظہار کے نئے معیاروں کی تلاش میں سرگرداں تھی، ''علی نامہ'' عظمت کے مینار کا درجہ رکھتا ہے۔

نصرتی کا قلم ایسی روانی اور چابک دستی سے خیال و جذبہ کو اظہار کے سانچے میں ڈھالتا ہے، اس کا تخیل فضا اور موضوع کو اس طور پر سمیٹتا ہے کہ میدانِ جنگ کے نقشے، فوجوں کی معرکہ آرائی، قلعوں کے محاصرے، تلواروں

کی اُترش ، لیزوں کی یورش ، گھوڑوں کی جستی ، فوجوں کا دبدبہ اور ساری کیفیات و مناظر کی جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے ۔ "علی نامہ" میں نصرتی نے تأثر کا صُور پھونک کر تاریخی واقعات میں شاعرانہ اثر آفرینی کا عنصر شامل کر دیا ہے اور یہی تخلیقی عمل اس کی حقیقی عظمت کا ضامن ہے ۔ میدانِ جنگ کی ایک ہلکی سی جھلک ان چند اشعار میں دیکھیے :

کھنا کھن نے کھڑکاں کے یوں شور اٹھیا
جو تن میں پہاڑوں کے لرزا چھوٹیا

بلا نیند میں تھی سو ہوشیار ہوئی
اجل خوابِ غفلت سے بیدار ہوئی

سلاحاں میں کھڑکاں جو دھسنے لگے
اگن بور وکت مل برسنے لگے

ہریاں لہو کیاں چھٹکاں ہوا پر بخار
سٹیں تیغِ جیباں نے شعلے ہزار

پھرایا تس کے کھڑکاں کی چنگیاں نے روپ
ہوا لرم چندنا سو سب گرم دھوپ

ہوا ہر شراریاں کا ات کھیل تھا
اوڑے لہو سو تس آگ پر تیل تھا

فرنگاں پہ لہو کے کھلائے دسیں
ایناں پر نے دھاراں لپالے دسیں

پون کو سرنگ رنگ پیدا ہوا
شفق ابر پر سب ہویدا ہوا

اب دوسرا رنگ دیکھیے ۔ سیوا جی کے کردار کے خد و خال اس طور پر ابھارے ہیں کہ اس کی شخصیت و کردار کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

جو کوئی کارِ بد کا جو بانی ہے بد   ہوا تاؤں رتس لعنتی تا ابد
خدا پاس نا اس کو بہبود ہے   خلائق کنے تو وہ مردود ہے
الا بات کوں کاڑ موذی کا نام   کہ قائم ہوا فتنہ جس تھی تمام
سیوبا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا   بڑا چور موذی و خونریز تھا
دکن کی زمیں بیچ تخمِ فساد   جو بوریا سو اول یہی بد نہاد
رعیت جتا خوار اوس شوم تھی   ہوا ملک ویرانہ تس بوم تھی
جو بد اصل تھا سو بڑا چور تھا   رکیا اس تھی صاحب سے باغی ہتا

کسی واقعے ، کسی منظر ، کسی مضمون ، کسی خیال و کیفیت کے اظہار میں بھی نصرتی کا قلم نہیں رکتا ۔ واقعہ نگاری ، تسلسلِ بیان اور قدرتِ اظہار اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ دکنی اردو کا کوئی شاعر اس کو نہیں پہنچتا جتنے الفاظ صرف "علی نامہ" میں نصرتی نے استعمال کیے ہیں ، شاید ہی کسی ایک طبع زاد نظم یا مثنوی میں استعمال ہوئے ہوں ۔ اس نے ، اپنے متروک اسلوب کے باوجود ، اُردو زبان کو جس طور پر مانجھا ، صاف کیا اور آگے بڑھایا یہ اسی کا کمالِ فن ہے ۔ جب نصرتی یہ دعویٰ کرتا ہے کہ :

قلم ہے مرا مست ہاتی نے چڑ   جدہر رُخ کیا فتح کیتا گگر
نشان آج منج طرز ہے بے مثال   صفاں میں سخن کے اتی ہر کی ڈھال
دیوے شعر منج دل کوں مرداں کے جوش   کہ ہر حرف ہے رستمِ زرہ پوش

تو یہ صرف شاعرانہ تعلّی نہیں ہے بلکہ اس کی شاعری کی وہ قوت اور اس کا وہ حقیقی معیار ہے جو اس نے "علی نامہ" میں پیش کیا ہے ۔

"تاریخ اسکندری" ، جس کا اصل نام "فتح نامہ بہلول خاں"[1] ہے ، نصرتی کی ایک اور تصنیف ہے جو ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء میں پایۂ تکمیل کو پہنچی ۔ نصرتی نے اس مثنوی کے آٹھویں شعر کے ایک مصرعے میں اس کے سالِ تصنیف کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے : ع

سنہ ہور آسی پہ جو تھے تین سال (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء)

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء) کے انتقال کے بعد جب اس کا پانچ سالہ بیٹا سکندر تختِ سلطنت پر بیٹھا تو ایک بار پھر سرزمینِ دکن میں بھونچال آ گیا ۔ ادھر امرا نے اقتدار کے لیے سازشیں شروع کر دیں اور اُدھر سیوا جی نے قلعہ پنالہ پر قبضہ کر لیا اور چاروں طرف یورش کرنے لگا ۔ خواص خاں نے سیوا جی کے مقابلے کے لیے بہلول خاں[2] کو بھیجا ۔ دو روز سخت مقابلہ رہا ۔ بہلول خاں نے ایسی پامردی اور ہمت و استقلال سے سیوا جی کا مقابلہ کیا کہ اس کا لشکر منتشر ہو گیا اور دوسرے دن بہلول خاں (م ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء) نے نیا حملہ کر کے اسے شکست دے دی ۔ نئے بادشاہ کو تخت نشین ہوئے چند ہی ماہ

---

[1] مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ۔ اصل مخطوطے میں یہی نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں نصرتی نے اسے "تاریخ اسکندری" کے نام سے موسوم کیا ہے : ع
کہنار ہو تاریخ اسکندری

[2] واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد اول ، ص ۳۱۸ ۔

گزرے تھے اور یہ اس کے دورِ سلطنت کی پہلی فتح تھی۔ بادشاہ کی تخت نشینی کو نیک شگون سمجھا گیا اور سارے بیجاپور میں فتح کا جشن منایا گیا۔ نصرتی نے اسی دو روزہ جنگ کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔

مولوی عبدالحق نے 'گلشنِ عشق' اور 'علی نامہ' سے اس کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''یہاں نصرتی کے کلام میں وہ زور اور شگفتگی نہیں ہے جو اول الذکر دونوں مثنویوں میں ملتی ہے[1]۔'' تاریخ اسکندری کا مقابلہ علی نامہ سے اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ ''علی نامہ'' علی عادل شاہ کے ہنگامہ پرور دس سالہ دور کی بڑی مہمات کی تاریخ ہے اور تاریخ اسکندری صرف دو روزہ جنگ کی داستان ہے جس میں سیوا جی سے قلعہ پنالہ واپس لیا گیا تھا۔ اس کا مقابلہ پورے علی نامہ سے کرنے کے بجائے اگر کسی ایک جنگ کے بیان سے کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وہی زورِ بیان، وہی شگفتگی اور وہی شاعرانہ قوت موجود ہے جو نصرتی کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے۔ "تاریخ اسکندری" کو اگر علی نامہ میں ملا دیا جائے تو اس میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ اُسے کسی طرح بھی کمزور کہا جا سکے۔ نصرتی کی شخصیت یہاں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح علی نامہ اور گلشنِ عشق میں۔ یہاں بھی مثنوی کی وہی ہیئت ہے جو کم و بیش علی نامہ میں ملتی ہے۔ مثنوی کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اسے ان تمام مراحل سے گزارا ہے جن سے اس نوع کی مثنویاں گزرتی ہیں۔ تیاری، فوجوں کا کوچ، آپس کے صلاح مشورے، معرکہ آرائی، لشکر کشی، میدانِ جنگ سب کا بیان آیا ہے۔ ساتویں حصے میں گھمسان کی جنگ اور بہلول خاں کی فتح کا حال بیان کیا ہے۔ اس رنگِ سخن کو علی نامہ کی کسی جنگ کے حال میں ملا دیا جائے تو اس میں وہ ساری خصوصیات نظر آئیں گی جو نصرتی کی شاعری میں عام طور پر ملتی ہیں۔ میدانِ جنگ میں سخت رن پڑ رہا ہے۔ نصرتی تخیل کی آنکھ سے اسے یوں بیان کرتا ہے:

پھوٹے کترہ تاباں نے دشمن کے گوش   گیا مغز بھیجا ہو جاگے نے ہوش
لقاروں نے میدان بھرنے لگیا   کھڑا تھا سو چل رقص کرنے لگیا
جو لتواب کر رُخ غلالف کے ڈھیر   برسنے لگیا صف سوں یک مشت تیر
دئے چھوڑ سو سرغ لیران شتاب   ہُے بیٹھ ان سر کے کالسان میں آب
خدنگاں کو پھالیاں پہ کاریوں کرے   پوچھو کہ سگرے ہیں بھاتے بھرے

---

[1] ۱- نصرتی: از عبدالحق، ص ۲۲۰، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۲ء۔

دیے سر جب یک تیر بیٹھے یہ لول   لگے تھانسنے جیوں لگے پر وو کھول
جس فوج یک پل میں ہوئی ہوٹ پھاٹ   یکیک تھالسنے کوں دیے لا کہ ہاٹ
کہے توں کہ گدڑی یہ پاتی چھوٹا   بھریا تھا ہنگامہ سو یک دم پھوٹا
نظر رن کے مرداں کوں دیکھت تھکی   کہے توں کہ پردا ہے کرتانکی
ہوا کیچ اون بھر کے لہو ٹھاؤں ٹھاؤں   پھسلنے لگے ہیوں پہ تیراں کے پاؤں
کیے حکم سب ہر کہ اب بس کرو   چکاٹیاں پہ ظاہر لکو کس کرو
بھلے مرد کا مرد پر وار ہے   لنگوڑیاں کو چپ دیکھنا عار ہے
کدھیں پھر کہ مُردے پکڑ آئیں گے   کراں کے سو اپنا مزا پالیں گے
ہیں بات کر شکر حق لیا بجا   کھڑا رن پہ وہ شادیانے بجا

موقع و محل کے مطابق یہ زورِ بیان پوری مثنوی میں ملتا ہے۔ یہاں بھی علی نامہ و گلشنِ عشق کی طرح نصرتی کی پُر گوئی اور قادر الکلامی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن ''علی نامہ'' کے مقابلے میں ''تاریخ اسکندری'' میں ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ یہاں زبان بدل رہی ہے اور اس میں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ مقابلتاً گہرا ہو گیا ہے۔

زبان کی شیرینی، تخیل کی پرواز اور چند الفاظ میں معنی کا دفتر بیان کر دینا نصرتی کی شاعری کی وہ خصوصیات ہیں جو ہمیں اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتیں۔ قصیدوں میں اس تخلیقی عمل نے ایک ایسا رنگ جمایا ہے کہ نصرتی اردو کا پہلا بڑا قصیدہ نگار بن کر سامنے آتا ہے۔ ''علی نامہ'' میں نصرتی کے سات قصیدے ملتے ہیں۔ گلشنِ عشق اور علی نامہ کے عنوانات ملا کر دو اور قصیدے بن جاتے ہیں۔ اگر ہجو، مدحِ علی عادل شاہ، قصیدہ گھوڑا مانگنے کی درخواست میں اور قصیدۂ چرخیات کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس طرح نصرتی کے کل قصائد کی تعداد تیرہ ہو جاتی ہے اور یہ اتنی بڑی تعداد ہے اور ان کا معیار اتنا بلند ہے کہ اُردو کے بلند پایہ قصیدہ نگاروں میں نصرتی کا شمار کیا جانا چاہیے۔

قصیدوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات پیشِ نظر رکھنی چاہیے کہ قصیدے کا موضوع بنیادی طور پر مدح و تعریف ہے۔ قصیدے میں شاعر اپنے ممدوح کی تعریف کرتا ہے۔ اُس کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ اس سے انتہائی عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی شجاعت، عقل و دانش، عدل و سخاوت کی مدح کرتا ہے۔ اسی لیے شاعرانہ مبالغہ قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ شاعرانہ مبالغے کے لیے ضروری

نصرتی کا قصیدۂ چرخیہ[1] اپنے جوشِ عقیدت ، اندازِ بیان ، تخیّل و معنی آفرینی ، موسیقانہ آہنگ اور خوب صورت بحر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے۔ یہ قصیدۂ چرخیہ ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات چرخ سے متعلق لائی گئی ہیں اور نفسِ مضمون انھی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔

سارے دکنی ادب میں اتنے بلند پایہ اور فارسی کے معیارِ سخن کے مطابق قصیدے ہمیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتے۔ بحیثیتِ مجموعی اردو قصائد کے ذکر میں جہاں ہم سودا اور ذوق کا اب تک نام لیتے آئے ہیں ، وہاں ہمیں مولانا نصرتی کا نام اُن کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ان دونوں سے پہلے لینا چاہیے۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مشاعروں کا عام رواج تھا اور ظاہر ہے مشاعروں میں فتح نامے ، قصیدے اور مثنویاں نہیں پڑھی جاتی ہوں گی۔ اس مقصد کے لیے ہر شاعر غزلیں اور رباعیاں کہتا ہوگا۔ اگر ترتیبِ زمانی کے ساتھ بہمنی دور سے لے کر عادل شاہی و قطب شاہی دور تک غزلوں کی روایت کا سراغ لگایا جائے تو ہمیں غزل کی ایک باقاعدہ روایت بنتی ، سنورتی اور پھیلتی دکھائی دے گی۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے غزل نہ کہی ہو۔ مولانا نصرتی کی غزل بھی دکن کی اسی روایت کا ایک حصہ ہے۔ اس کی غزل پر مثنوی و قصیدہ کی طرح بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس کی شاعری میں اپنے کمال کو پہنچتا ہے۔

دکنی غزل کے مزاج کے عین مطابق نصرتی کی غزل کا موضوع بھی عورت ہے جس سے وہ غزل کے اشعار میں اپنے عشق و محبت کے جذبات و خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ چند غزلیں ، ہندوی شاعری کی روایت میں ، ایسی بھی ہیں جن میں عورت اپنے عشق کی کیفیات کا اظہار کرتی ہے۔ نصرتی نے اپنی غزلوں میں ان عام عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا ہے جو عام طور پر عشق میں پیش آتے ہیں۔ لیکن حسرت موہانی کی اصطلاح میں ، یہاں تصوّرِ عشق فاسقانہ ہے۔ نصرتی کی غزل میں ایک خصوصیت ، جو شاہی کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی ، جسم کو چُھونے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حسرت ہے۔ اس کی غزلوں میں ایک ندیدہ پن اور عورت کو دیکھ کر رال ٹپکنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بات

---

[1] چرخیاۂ مولانا نصرتی ؛ (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ یہ قصیدہ دیوانِ نصرتی مرتّبہ جمیل جالبی میں شامل ہے۔

ہے کہ خیال اور اظہار دونوں میں شاعرانہ سطح باقی رہے۔ یہ سطح مضمون آفرینی ، پُرشکوہ الفاظ کے خوب صورت استعمال اور متوجہ کرنے والے لہجے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ قصیدے سے شاعرانہ قوتوں کے علاوہ خود شاعر کی علمیت و قابلیت کا اظہار بھی ہو رہا ہو تاکہ ممدوح اس کی قادرالکلامی اور تبحّرِ علمی سے متاثر ہو کر مبالغے کو قبول کر لے۔ گہری سنجیدگی ایک اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ نصرتی کے قصائد اس معیار پر پورے اترتے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس کے قصیدوں میں مبالغہ ، مبالغہ معلوم نہیں ہوتا۔ علی نامہ میں مبالغہ اس لیے حقیقت پسندانہ معلوم ہوتا ہے کہ یہاں قصیدہ علی عادل شاہ کی کسی جنگی مہم اور فتح کے بعد لکھا گیا ہے۔ یہ قصیدے چونکہ بادشاہ کے دس سالہ دورِ حکومت کی منظوم تاریخ کا حصہ بن کر آتے ہیں اس لیے یہاں مبالغہ غیر حقیقی معلوم نہیں ہوتا۔ فتح کے بعد جس طرح اپنے بہادروں اور منتظموں کی تعریف بڑھا چڑھا کر دل سے کی جاتی ہے ، مدح کی بھی نوعیت ”علی نامہ“ کے قصائد کی ہو جاتی ہے۔ نصرتی کے یہ قصیدے اپنے سیاق و سباق کے ساتھ سودا اور ذوق کے قصائد سے زیادہ فطری معلوم ہوتے ہیں۔ اس بات کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ نصرتی نے علی عادل شاہ کی مدح میں جو الگ سے ایک قصیدہ لکھا ہے وہ تاثر کے اعتبار سے اتنا فطری معلوم نہیں ہوتا جتنے علی نامہ کے قصائد معلوم ہوتے ہیں۔ یہ قصیدے تشبیب سے نہیں بلکہ براہِ راست مدح سے شروع ہوتے ہیں ، اور اس کا سبب یہ ہے کہ اس قصیدے کے پس منظر میں وہ جنگ ہے جس کی فتح کا حال نصرتی پہلے بیان کر چکا ہے۔ قصیدۂ عاشورہ اسی لیے مزاجاً مختلف ہے کہ مذہبی موضوع کی وجہ سے پہلے حمد ، نعت اور منقبت میں اشعار لکھے گئے ہیں اور پھر شہادت ، علمِ مرثیہ خوانی کا ذکر کر کے ،مطلعِ ثانی میں بادشاہ کی مدح کی گئی ہے۔

ان قصیدوں میں نصرتی کی جولانیِ طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے جو ہر جگہ اپنا راستہ بنا لیتا ہے۔ منظر کشی اور مختلف کیفیات کے بیان کی وہ صلاحیت جو ہمیں گلشنِ عشق میں نظر آتی ہے اور رزمیہ واقعات کو شاعرانہ انداز میں جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت ، جو علی نامہ میں دکھائی دیتی ہے ، نصرتی کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے۔ قصیدۂ ملناڑ ، جو علی نامہ کا آخری قصیدہ ہے اور دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے ، بیان کی رچاوٹ ، شوکت و شکوہ ، ترکیب اور قوتِ بیان کے باعث نصرتی کا شاہکار ہے۔ اس قصیدے میں نصرتی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفتر بھر دیا ہے۔ اسی طرح

مختلف تذکروں سے معلوم ہوتی ہے کہ نصرتی اور شاہی کے قریبی تعلقات تھے۔ وہ نہ صرف اس کے دربار کا ملک الشعرا تھا بلکہ اس کا جلیس بھی تھا۔ جب شاہی کے ساتھ خلوت میں شعر و شاعری کی محفل جمتی ہوگی، شراب کے ساتھ شاہی اپنی من پسند عورتوں سے دادِ عیش دیتا ہوگا تو ایسے میں نصرتی کی حیثیت ایک تماشائی سے زیادہ نہ ہوتی ہوگی۔ ایسے ہوش ربا اور ایمان فروش ماحول میں نصرتی ندیدہ بن سے اس حسین عورت کو تک ہی سکتا ہوگا جو شاہی کے پہلو میں بیٹھی جام اور لب سے ماحول کو خواب آور بنا رہی ہوگی۔ اس کی غزلیں اسی رنگِ محفل کا اظہار کرتی ہیں:

ہے نصرتی جگت میں جم حُسن کا بھوکا
نعمت تجھ ایسی پائے نہ رہے دل صبور کیا
فارغ ہنکٹے ہیں مہر جو کرنا سو ہیگ کر
اجنوں توں دیکھتی ہے عبث گھور گھور کیا
خوباں کے دل کے پیار کا بندہ ہے نصرتی
کڑوا ہے دل تو مُوں کوں چکا تِس شکر لکو

یہاں حسن و عشق کا وہ علوی تصوّر نہیں ہے جس کا اظہار اس نے علی نامہ اور گلشنِ عشق میں کیا ہے۔ یہاں نصرتی کی غزلوں کا تصوّرِ عشق عورت کے جسم سے پیاس بجھانے تک محدود ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے۔ ہر شعر میں پیاس بجھانے کی خواہش کا اظہار ہو رہا ہے:

چا کھیا ہوں جب آدھر تے تیرے شہدناب میں
مٹا نہیں ہوں لب تے زمیں پر جلاب میں
چل وصل کا شربت چکا مجھ ہیگ بنچالی
برہا کی اجل کی جو مبادا تلک آوے
اس خام سن میں دیکھو کیا پختگی کا فن ہے
دینے کوں وصل کابل لینے کوں جتو اوتالی
سرمست نصرتی سوں چل سی نہ تجھ حریفی
خوباں کی بزم کا ہے وہ رندِ لاابالی
یوں تاتیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کنوئے پہ لگی رہٹ کی گھڑی
مجھ دل نے ہی لنہا لگے مجھ چک میں روز وصل
دستی شبِ فراق تیری زلف تے بڑی

عالم کی لب تے نصرتی پروا مٹیا مدام
جب مجھ شرابِ حسن کی مستی اسے چڑی

رات وصل لاتی ہے۔ محبوب ساتھ ہوتا ہے۔ اس لیے رات عزیز ہے:

مجھ نظر میں دن تے لاگے رات خوش
دل رہوں جس دل سوں تیرے سات خوش

بوسہ نئی زندگی بخشتا ہے:

حیات بخش انگیا بوسہ مجھ شکرلب کا
کہ تجھ اُدھر نے میرے جیو کوں پھر کے دان لیا

جب رات ہو، محبوب ساتھ ہو، بوسہ نئی زندگی بخش رہا ہو تو پھر سدھ بدھ کہاں رہتی ہے:

پرت کے مد کے بے سد کوں نہ پوچھو بات سُدھ بُدھ کی
کہ جیو سرمست ہونے سیج ہی ٹلتا ہے سب جس سوں

جب محبوب سینے کی کمان تان کر سامنے آتا ہے تو عاشق دل تھام کر رہ جاتا ہے:

پکڑے یہ دل الگ سوں نکو جب بھواں کوں تان
مڑے شکار ہو تو چڑائی کمان کیا

اسی لیے ایسے میں جلوت کی نہیں خلوت کی ضرورت ہے:

بولیا ہو سنگ میں کہ ادھر کان دھر سکی
لک سن لے یو کتا ہوں سو خلوت کی بات پلوں

جب محبوب ایسا ہو اور خلوت بھی میسر آ جائے تو جسم کے پھلوں کو توڑنے اور کھانے کی خواہش شدید تر ہو جاتی ہے:

تیرے او نار پھل پر مُحت دھریا تو توڑ لیتوں نا
سنجے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا مجھ جوانی کا

"نار پھل" پستان کے لیے کتنی خوب صورت ترکیب ہے۔ تقریباً تین سو سال بعد مہدی افادی "مقیاس الشباب" کی ترکیب تراشتا ہے جو نار پھل کے مقابلے میں پھیکی معلوم ہوتی ہے۔ نصرتی کے ہاں تصوّرِ عشق جنسی و جسمانی ہے۔ عورت بھی اسی قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہے:

میں مست ہو کر سیج میں بے تاب ہو رہی تھی لپٹ
پالاں پرم کی کاڑ کر منجھ کیوں جگاتا سا دسے

ہو ابھی آدھر پر آدھر تس پر لطافت کے ہنر
ایسا سکر منجہ سات کر جوں دلربا تا سا دیے
کشتی میری امید کی، تھی برہ کے طوفان میں
تس پر مدن گرداب ہو پھر پھر ڈباتا سا دیے

نصرتی کی غزل میں رنگ رلیاں منانے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس میں جہاں نصرتی کی جنسی تشنگی اور دُور سے ندیدہ پن سے تکتے رہنے کی مجبوری شامل ہے وہاں شاہی کی پسند کا بھی دخل ہے جس نے اسی قسم کے اشعار پر داد دی اور شاعری کو شراب کی طرح نازلیتوں کے ساتھ دادِ عیش کے لیے استعمال کیا ۔ اُس نے شاہی کی فرمائش پر اسی قسم کی غزلیں لکھیں اور بادشاہِ وقت سے اس ہنر کی داد لی ۔ ایک مقطعے میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے :

غزل فرمانے پر شاہی کہیا اے نصرتی جتوں توں
جگت گُر بن پسند کرنے کوں کر کوشش اپس سس سوں

نصرتی کی غزلوں میں تخیّل ، جذبہ اور معنی آفرینی کا وہ تخلیقی عمل ، جو اس کی طویل نظموں کی خصوصیت ہے ، نہیں ملتا ۔

نصرتی نے رباعیاں بھی لکھی ہیں جن میں سے چند حمد و نعت میں ہیں اور کچھ ناصحانہ و عاشقانہ ہیں ۔ ان رباعیوں کی زبان غزلوں کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور اس جدید اسلوب سے قریب تر ہے جو آیندہ دور میں ولی کی شاعری میں اُبھرتا ہے ۔ اپنے دو مخمّسوں میں سے ایک میں محبوب کے حسن کی دلربائی کی تعریف کی ہے جس نے اس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے ۔ اسی لیے پہلے بند میں اس کا لہجہ دہائی کا لہجہ ہے اور ٹیپ کے مصرع ''فریاد ہے اے شاہا دلا داد ہمارا'' سے بھی یہی تڑپ محسوس ہوتی ہے ۔ بِرہ کی آگ میں عاشق جل رہا ہے اور وصل کا طالب ہے ۔ اس مخمّس میں عشق کے بعد اور وصل سے پہلے کی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے ۔ دوسرا مخمّس شاہی کی غزل کی تضمین ہے جس میں عشق کے ''کھیل'' کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اس میں ''عشق'' کی آنکھ مچولی کا ویسا ہی تماشا ہو رہا ہے جیسے بلی پہلے اپنے شکار سے کھیلتی ہے ۔

بحیثیتِ شاعر نصرتی قدیم اُردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہے جس نے بزمیہ اور رزمیہ دونوں قسم کی طویل مثنویاں لکھ کر اپنی شاعرانہ عظمت کا لوہا منوایا ہے ۔ قصیدے میں اس کا نام سودا اور ذوق کے ساتھ لیا جانا چاہیے ۔ وہ

ایک باشعور فنکار ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے اور اس کی ہیئت و نوعیت کیا ہونی چاہیے ۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ جب فنی اور شاعرانہ اعتبار سے وہ اتنا عظیم شاعر ہے تو آخر اب تک اردو ادب کی تاریخ میں نصرتی کو وہ مقام کیوں نہ مل سکا جو اس کے بعد کے شعرا میں سے ولی کو میسر آیا ؟ اس کی وجہ نصرتی کی شاعری نہیں بلکہ اظہار و بیان کی وہ روایت ہے جس میں نصرتی نے اپنے کمالِ شاعری کو پیش کیا اور جو مغلوں کی فتحِ دکن کے بعد ادب کے معیاری اسلوب کی حیثیت سے متروک ہو گئی ۔ نصرتی کی زبان معیاری دکنی تھی جس کے اظہار و بیان کا ایک نیا معیار خود نصرتی نے قائم کیا تھا : ع

دکن کا کیا شعر جوں فارسی

اگر دکن کی یہ سلطنتیں باقی رہتیں اور دکنی اردو کا یہ روپ قائم رہتا تو آج بھی نصرتی قدیم دور کا سب سے بڑا شاعر قرار پاتا ۔ لیکن ہوا یہ کہ مغلوں کی فتح کے بعد شمالی ہند کی زبان دکنی ادب کی روایت پر غالب آ گئی اور تیزی سے سارے برّعظیم میں پھیل کر ادبی اظہار کا واحد معیار بن گئی ۔ یہ تہذیبی و لسانی تبدیلیوں کی ستم ظریفی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے درخت گر جاتے ہیں اور پھر یہ ہوتا ہے کہ چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں ۔ اسی ستم ظریفی نے نصرتی کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا ۔ لچھمی نرائن شفیق نے نصرتی کے ذکر میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ''اشعارِ او اکثر مضامینِ تازہ دارد و معانیِ بیگانہ را بالفاظ آشنا می‌سازد[۱]'' لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ''الفاظش بطور دکھنیاں بر زبانہا گراں می آید[۱]۔'' انھی تہذیبی و لسانی تبدیلیوں نے نصرتی جیسے عظیم شاعر کو ''جو بحیثیتِ شاعر ولی سے کہیں بلند ہے[۲]'' ٹکسال باہر کر کے تاریخ کی جھولی میں پھینک دیا اور خود دکھنیوں کو اس کی ''زبان گراں'' گزرنے لگی ۔ شفیق نے اپنے تذکرے میں نصرتی کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں کیا ۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسلوب بدلتے ہیں تو عظمتیں کس طرح مٹ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں ، نصرتی تاریخ کی اسی سفاکی کی مثال ہے ۔

۱۔ چمنستان شعرا : ص ۳۲۲ ، مطبوعہ انجمن ، ۱۹۲۸ء ۔
مقدمہ گلشنِ عشق : از عبدالحق ، ص ۱۲ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۵۲ء ۔

فنی معیار کے اعتبار سے نصرتی کے دور کے شعرا نے خصوصیت کے ساتھ اس کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ ہاشمی بیجاپوری، جو نصرتی کے فوراً بعد کے دور کا سب سے بڑا شاعر ہے، فنی سطح پر نہ صرف نصرتی کی پیروی کر رہا ہے بلکہ اسے آگے بڑھانے کی کوشش بھی کر رہا ہے۔

☆ ☆ ☆

آٹھواں باب

نیا عبوری دَور

(۱۶۵۷ع–۱۶۸۵ع)

جیسا کہ گزر چکا ہے، نصرتی نے اپنے دور کی شاعری پر دو گہرے اثرات چھوڑے: پہلا اثر تو یہ تھا کہ اس نے زبان و بیان کا ایک ایسا معیار قائم کیا جس تک دکنی شاعری اب تک نہیں پہنچی تھی۔ دوسرا اثر یہ تھا کہ اس نے ہیئت اور مواد کے گہرے رشتے کو واضح کیا اور اپنی شاعری میں ایک نئے فنی توازن کو قائم کیا۔ پہلا اثر دکنی زبان و بیان کے ٹکسال باہر ہونے کے ساتھ ہی آیندہ نسل کے شعرا کے لیے زیادہ بامعنی نہیں رہا۔ لیکن دوسرا اثر ادب کا فنی معیار بن کر نہ صرف آنے والے شعرا کے لیے قابلِ قبول رہا بلکہ انھوں نے اسے آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ ہاشمی کے ہاں یہ دونوں اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ یہ بات بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ دکنی ادب کا اظہار بیان، مقیمی کے دور کی طرح، ایک بار پھر عبوری دور سے گزر رہا ہے۔ ہاشمی کے ہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان و بیان کا دریا ایک نیا موڑ لے رہا ہے اور اب اس کا رخ شمال کی طرف ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ شمالی ہند کے سیاسی، تہذیبی و لسانی اثرات سارے دکن پر چھانے جا رہے ہیں۔ گھٹا گیہوری کھڑی ہے۔ بس موسلادھار بارش ہوا چاہتی ہے۔ اس دور میں دکن کی تہذیب سے وہ تندی و تیزی غائب ہو گئی تھی جو بڑھتی پھیلتی زندہ تہذیبوں کا خاصہ ہوتی ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی نے اورنگ زیب عالم گیر سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کے شمال کا حصہ، جس میں شولاپور کا قلعہ بھی شامل تھا، مغلوں کو دے دیا تھا۔ ادھر سیوا جی کو چوتھ دے کر اس کا منہ بند کر دیا تھا۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب کوئی تہذیب ضعیف ہوتی ہے، اس میں نسائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جسم و جنس کی قربتیں ساری

تہذیب پر غالب آ جاتی ہیں اور خود غرضانہ بزدلی سب سے اہم قدر کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ قوتِ عمل، مردانہ پن، خود کو نئی قدروں اور خیالات کے ساتھ ہم آہنگ کر کے آگے بڑھنے کا جذبہ سرد پڑ جاتا ہے۔ علی و سکندر عادل شاہ کے دور میں سارے دکن کی تہذیب اس عمل سے گزرتی دکھائی دیتی ہے۔ شاہی اور نصرتی کی غزل تہذیب کے اسی زنانہ پن اور بے عملی کی ترجمانی کر رہی ہے۔ ہاشمی کی غزل بھی اسی مزاج کی ترجمان ہے جہاں یہ تہذیب مرنے سے پہلے "بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست'' کو فلسفۂ حیات تسلیم کر کے جشنِ مرگ منا رہی ہے اور ہر چیز کو مئے ناب میں ڈبو رہی ہے۔

سید میراں میاں خان ہاشمی (م ۔ ۱۱۰۹ھ ؟/۱۶۹۷ء) علی عادل شاہ ثانی (م ۔ ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء) کے عہد کا ممتاز شاعر اور شاہ ہاشم مہدوی (م ۔ ۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ء) کا مرید تھا۔ شاہ ہاشم نے اپنے نام کی مناسبت سے سید میراں کو ہاشمی تخلص سے نوازا تھا۔ مثنوی "یوسف زلیخا'' میں، جہاں ہاشمی نے سید محمد مہدی جونپوری کی مدح لکھی ہے، وہاں اس بات کا بھی ذکر کیا ہے:

سکت کاں ہے اتی بیان دار میں　　کروں وصف ہاشم کے اظہار میں
اسی کیچ گھر کا ہوں میں سرفراز　　اونے ہاشمی مجہ کوں بولیا نواز

ہاشمی بچپن ہی میں آنکھوں کی بینائی سے محروم ہو گئے تھے۔ تذکرہ نویسوں نے انھیں پیدائشی اندھا بتایا ہے لیکن کلام کی داخلی شہادت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی اندھے نہیں تھے؛ مثلاً رنگوں کا احساس کسی پیدائشی اندھے کو اس طور پر ہرگز نہیں ہو سکتا جس طور پر ہاشمی کے کلام میں محسوس ہوتا ہے۔ ہاشمی اندھے ہونے کے باوجود، ایک قادر الکلام اور پُرگو شاعر تھے۔ انھوں نے مثنویاں بھی لکھیں، قصیدے اور غزلیں بھی۔ سوائے دیوانِ غزلیات کے ان کی دوسری چیزیں غیر مطبوعہ ہیں۔ ہماری نظر سے ''مخمس در نعت و مدح مہدی جونپوری''، ''معراج نامہ''، ''مثنوی عشقیہ''، "مثنوی یوسف زلیخا" اور ''دیوانِ ہاشمی'' گزرے ہیں۔

"مخمس در نعت و مدح مہدی جونپوری''[۹] ۴۸ بندوں پر مشتمل ایک مخمس ہے جس میں حمد، نعت، معراج، مدح آلِ رسول و آلِ علی کے بعد مہدی جونپوری کی مدح لکھی ہے۔ اس کے بعد مہدی موعود کے پانچ صادقوں میراں سید محمود، سید خوندمیر، شاہ نعمت، شاہ نظام اور شاہ دلاور کی مدح میں ایک ایک بند کہا ہے۔ آخر میں اپنے مرشد شاہ ہاشم کی مدح میں چند بند لکھے ہیں۔ مخمس پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے عقیدے (مہدوی) کی آگ نے ہاشمی کے اندر عقیدت و عشق کو تیز کر دیا ہے۔ اس کا احساس حمد، نعت اور معراج کے بیان سے بھی ہوتا ہے اور آلِ رسول، مہدیٔ موعود اور سید ہاشم کی مدح سے بھی۔ اس مخمس میں زبان کا رنگ ڈھنگ وہ نہیں رہتا جو ہمیں نصرتی کے ہاں ملتا ہے، بلکہ صاف ہو کر جدید اسلوب سے قریب ہو جاتا ہے۔ حمد کا یہ ایک بند دیکھیے جس سے بدلی ہوئی زبان کے نئے روپ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

فیض رؤف ہے وہ ناصر حلیم ہے وہ　　قیوم لطیف قادر واحد کریم ہے وہ
رازق کبیر مالک صادق کلیم ہے وہ　　رحمان وہاب حافظ قاسم وسیم ہے وہ
ہشور کرے گوہر کوں، گوہر کرے ہشیار کوں

زورِ بیان اس مخمس کی اہم خصوصیت ہے۔

''معراج نامہ''[۱۰] ہیئت کے اعتبار سے ایک مثنوی ہے جس میں معراج کے واقعے کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ قدیم ادب میں معراج نامے کی ایک طویل روایت ملتی ہے۔ مذہبی نظموں اور مثنویوں میں خصوصیت کے ساتھ اور دوسری مثنویوں میں عام طور پر حمد، نعت اور منقبت کے ساتھ معراج کے بیان میں بھی شاعر کچھ اشعار ضرور قلم بند کرتا تھا، لیکن اس دور میں مثنوی کے علاوہ معراج کے واقعے کو الگ بھی نظم کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ یہ معراج نامے مذہبی محفلوں میں پڑھے جاتے تھے اور ان کی وہی حیثیت تھی جو آج میلاد ناموں کی ہے۔

ہاشمی نے اپنے "معراج نامہ" میں اسی لیے ایسی رواں بحر رکھی ہے جسے آسانی کے ساتھ مخصوص لحن میں پڑھ کر اہلِ محفل کو گرمایا جا سکے۔ لفظوں کی ترتیب میں ڈھولک کی سی موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔ "معراج نامہ'' میں ہاشمی نے اس واقعے کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور قدم قدم پر سفر کی ساری تفصیلات اس طور پر بیان کی ہیں کہ معراج کا واقعہ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ بیان کی پُراسراریت سے سننے والے کے ذہن پر جلال و جمال کا ہلکا سا پردہ پڑا رہتا ہے اور محفل میں مخصوص لحن کے ساتھ پڑھنے سے اس کے اثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ ایک عوامی مثنوی ہے جو اپنی ترتیب، مواد و ہیئت کو ایک کرنے کی اپنی کوشش اور مجموعی ساخت کے اعتبار سے آج بھی قابلِ قدر ہے۔ یہاں

---

[۹] مخمس در نعت ۔ ۔ ۔ : (قلمی)، بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[۱۰] معراج نامہ: (قلمی)، بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

وہی فنی توازن ملتا ہے جو نصرتی کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

“عشقیہ مثنوی”[1] جسے ایک قدیم بیاض میں “قصّہ” کا نام دیا گیا ہے ، ہاشمی کی دل چسپ ترین تصنیف ہے ۔ اس میں دو قصے ایک ساتھ بیان کیے گئے ہیں جنھیں خوب صورتی کے ساتھ جوڑ کر ایک کر دیا گیا ہے ۔ فنی اعتبار سے یہ چابک دستی ، یہ توازن اور ہیئت و مواد کو ایک ساتھ گوندھنے کا یہ شعور ہمیں ہاشمی کی ہر مثنوی میں ملتا ہے ۔ عشق ہاشمی کا محبوب موضوع ہے ۔ اس کی ایک شکل اس کی غزلوں میں ملتی ہے اور دوسری شکل “یوسف زلیخا” ، “قصہ” اور “معراج نامہ” میں ملتی ہے ۔ ہاشمی جہاں کہیں اور جب کبھی عشقیہ جذبات کا اظہار کرتا ہے اس کے ہاں مست ہو جانے اور مست کر دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہ کیفیت فنی وحدت کے ساتھ اس عشقیہ مثنوی (قصہ) میں خاص طور پر جم کر سامنے آتی ہے ۔

اس مثنوی میں کشمیر کے ایک نامور تاج دار کی حسین و جمیل بیٹی کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے جو اپنے محل کے چھجے پر چڑھ جاتی اور برہ کی آگ میں جلتی یہ شعر گایا کرتی :

چہار چیز کہ دل می برد کدام چہار
شراب و سبزہ و آبِ رواں و روئے نگار

ایک دن بادشاہ نے درد و غم کی آواز میں اسے یہ شعر پڑھتے سن لیا اور دریافت کیا کہ وہ کیا شعر پڑھ رہی تھی ؟ پہلے اُس نے انکار کیا لیکن باپ کے شدید اصرار پر بتایا کہ وہ یہ شعر پڑھ رہی تھی کہ :

چہار چیز کہ دل می برد کدام چہار
نماز و روزہ و تسبیح و توبہ و استغفار

بادشاہ نے شعر سنا تو چپ ضرور ہو گیا لیکن اس خیال سے کہ اس کا دل کہیں لگ گیا ہے ، اسے جلال آ گیا ۔ فوراً خواجہ سرا کو طلب کیا اور اپنی تلوار دے کر حکم دیا کہ اس لڑکی کو کہیں دور صحرا میں لے جا کر قتل کر دے ۔ خواجہ سرا نے گورکن ساتھ لیے اور سُکھپال میں بٹھلا کر صحرا کی طرف چل دیا اور وہاں پہنچ کر شہزادی کو بکری کی طرح زمین پر پچھاڑا ، سینے پر سوار ہوا اور مرغ کی طرح ذبح کر کے جیسے ہی ہٹا تو ایک عجیب نقش ظہور میں آیا ۔

---

[1] مثنوی عشقیہ : (قصّہ) ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

شہزادی نے اپنے خون سے ایک پتھر پر یہ تحریر لکھی کہ :

جانانِ مرا بمن بیارید   ایں مردہ تنم بدو سپارید

اور جیسے ہی لکھ کر فارغ ہوئی ، اس کی روح پرواز کر گئی ۔ خواجہ سرا یہ پتھر لے کر بادشاہ کے حضور میں آیا اور سارا قصہ بیان کیا ۔ بادشاہ کو تعجب ہوا کہ سر تن سے جدا ہونے کے بعد شہزادی نے پتھر پر یہ شعر کیسے لکھ دیا ؟ اس بات کا اثر بادشاہ پر یہ ہوا کہ وہ ہر وقت یہ شعر پڑھنے لگا ۔ بادشاہ نے وزیروں کو بلایا اور کہا کہ شہر میں جتنے عالم ، مُلاّ ، شاعر ، دانش ور اور سخن ور ہیں سب سے اس کے معنی پوچھے جائیں ۔ جو اس کا مطلب سمجھائے گا اسے سرفراز کیا جائے گا ورنہ قید کر دیا جائے گا ۔ سب نے اپنی اپنی عقل و دانش کے مطابق اس کا مطلب بیان کیا لیکن بادشاہ کسی سے مطمئن نہ ہوا اور سب کو قید میں ڈال دیا ۔ سارے شہر میں کہرام مچ گیا اور گھر گھر اسی بات کا چرچا رہنے لگا ۔ یہاں یہ قصہ ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا قصہ شیخ سعدی اور بقال کے لڑکے کا شروع ہوتا ہے جس پر شیخ سعدی عاشق ہو گئے تھے اور جس نے ایک ایسی ترازو کی فرمائش کی تھی جس کے پلڑے یاقوت کے اور ڈنڈی زمرد کی ہو ۔ شیخ فرمائشِ محبوب کو پورا کرنے کی غرض سے شہر شہر قریہ قریہ پھرتے پھراتے کشمیر پہنچے اور ایک مسجد میں قیام کیا ۔ نماز کے بعد لوگ جمع ہوئے اور اسی شعر کے بارے میں بات کرنے لگے ۔ شیخ بھی اسی مجمعے میں شامل ہو گئے اور پوچھا کہ وہ کون سی بیت ہے ؟ بیت سنی تو شیخ نے کہا : “بادشاہ سے کہہ دو کہ وہ اس کا مطلب سمجھائیں گے ۔” بادشاہ کو مطلع کیا گیا اور پھر شیخ کو بادشاہ کی خدمت میں حاضر کیا گیا ۔ شیخ نے بادشاہ سے دریافت کیا کہ آخر اس شعر نے اس پر کیوں اور کیا اثر کیا ہے ؟ بادشاہ نے سارا واقعہ بیان کیا ۔ پتھر دکھایا اور پھر وہ شعر پڑھا ۔ شعر سنتے ہی شیخ نے کہا :

گر بوسہ زند بریں لبانم   گر زندہ شوم عجب مدارید

بادشاہ یہ سن کر حیران رہ گیا ۔ شیخ نے یہ بھی کہا کہ وہ جگہ بھی دکھائی جائے جہاں شہزادی شعر پڑھتی تھی ۔ بادشاہ اسے چھجے پر لے گیا ۔ شیخ نے دور دور تک نظر دوڑائی تو کیا دیکھتا ہے کہ دور چارپائی پر ایک شخص پڑا ہے ۔ کبھی بیٹھتا ہے ، کبھی اٹھتا ہے ، بسمل کی طرح تڑپتا ہے ، پارے کی طرح بے قرار ہے ، گریباں تار تار ہے ۔ شیخ سمجھ گئے کہ یہی وہ عاشقِ صادق ہے جس پر شہزادی فریفتہ تھی ۔ نیچے آ کر شیخ نے کہا کہ ایک محل دار

ساتھ کر دیجیے ۔ وہ آ کر خبر کرے گا تو سب معلوم ہو جائے گا ۔ شیخ عاشقِ صادق کے گھر پہنچے اور اس کا حال دریافت کیا ۔ اس نے حیل و حجّت اور انکار کے بعد کہا کہ اے فقیر ! یہ بات کسی کو مت بتائیو ۔ جب اس کی یاد آتی ہے تو سارے بدن میں آگ بھر جاتی ہے ۔ آخر میں کب تک شمع کی طرح جلتا رہوں اور چاند کی طرح گھٹتا رہوں ۔ مجھے موت بھی نہیں آتی کہ نابود ہو جاؤں ۔ شیخ نے کہا کہ اے نوجوان ! میں آج تجھے تیرے دلبر سے ملاتا ہوں ۔ یہ سن کر نوجوان فقیر کے پیروں میں گر گیا ۔ شیخ اسے اپنے ساتھ صحرا میں لائے اور عمل دار سے کہا کہ تم جا کر بادشاہ اور گورکن کو ہمراہ لاؤ ۔ بادشاہ آیا اور قریب ہی چھپ کر بیٹھ گیا ۔ شیخ نے گورکن سے قبر کھودنے کے لیے کہا ۔ جیسے ہی قبر کھلی ، شہزادی کا چہرہ نظر آیا ۔ عاشق نے آفتابِ حسن کو دیکھا ، آنکھیں قدموں پر رکھیں ، ایک گونہ قرار پایا اور جان نثار کر دی ۔ بادشاہ غم سے نڈھال تھا ۔ حکم دیا کہ دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا جائے ۔ سب نے فاتحہ پڑھی اور واپس آ کر بادشاہ نے کہا کہ اے درویش ! سوال کر ۔ شیخ نے جانے کی اجازت چاہی مگر بادشاہ نے اصرار کیا تو شیخ نے کہا کہ مجھے ایک ایسی ترازو عطا ہو جس کے پلڑے یاقوت کے اور ڈنڈی زمرد کی ہو ۔ بادشاہ نے شیخ کی خدمت میں ایک ایسی ہی ترازو پیش کی اور عزت کے ساتھ رخصت کیا ۔ شیخ ترازو لے کر بقال کے لڑکے کے پاس پہنچے اور یہ ترازو اسے دی ۔ اس نے شیخ کی طرف التفات کیا اور خوش ہو کر اس میں لونگیں تولیں ۔

یہ ''قصہ'' یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن جس خوبی ، سلیقے اور فن کارانہ چابک دستی سے دونوں قصوں کو ملا کر بیان کیا گیا ہے ، وہ ہاشمی کا کمالِ فن ہے ۔ یہ مثنوی فنی پختگی کے اعتبار سے قدیم ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے ۔ اس مثنوی میں عشق کا سوز اور جذبات کی شدّت کا بیان خوب صورتی سے کیا گیا ہے ۔ زبان کی قدامت کے باوجود تخیّل کی پرواز نے مثنوی میں ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ کو شدت سے متاثر کرتا ہے تصویر کشی ہاشمی کی وہ خصوصیت ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے ۔ بادشاہ کے حکم سے شہزادی کو سُکھپال میں بٹھا کر خواجہ سرا قتل کے لیے صحرا میں لے جاتا ہے اور اُسے پچھاڑ کر ذبح کر دیتا ہے ۔ ہاشمی اس بات کو اس طور پر بیان کرتا ہے کہ ایک تصویر لفظوں کے سامنے آ جاتی ہے :

بٹھا ایک سُکھپال سانے شتاب   چھپا برج کے بیچ جیوں آفتاب
برابر لے ایک گورکن کو وویں   شتابی سیں جا دور صحرا میں کیں

لیا خنجر تیز ہاتاں میں دو   قصاباں کی مانند خوں ریز ہو
نکالا ہو ڈولی سوں اوس حور کوں   محبت کے پیالے کی مخمور کوں
بن گوسفند کے زمیں پر پچھاڑ   ہوا سیم تن کے سینے پر سوار
کیا مرغ کی سار بسمل اوسے   کیا آپ قہار بسمل اوسے
کہ بسمل کر اوسکوں ہوا وو کنار   کہ بے رحم ، کافر ، لعیں ، نابکار

لفظوں سے تصویر کشی کا یہ تخلیقی عمل ہاشمی کی نہ صرف اس مثنوی میں بلکہ ساری شاعری میں بار بار محسوس ہوتا ہے ۔ اندھا ہاشمی چیزوں کو اپنی ظاہری آنکھ سے دیکھنے کی صلاحیت سے تو محروم تھا لیکن اپنے تخیّل کی آنکھ سے دیکھ کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے پر اچھی طرح قادر تھا ۔ اس مثنوی میں فارسی اسلوب و آہنگ اور گہرا ہو گیا ہے ۔ یہاں زبان اپنے عبوری دور سے گزرتی ، آگے بڑھتی دکھائی دیتی ہے اور ہاشمی اسی عبوری دور کے زبان و بیان کا شاعر ہے ۔ ایک طرف وہ قدیم ادب کے زبان و بیان کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے اور دوسری طرف وہ ولی کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے ۔

''یوسف زلیخا''[1] میں زبان و بیان کا قدیم رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے اور جدید رنگِ بیان گہرا اور واضح ہو جاتا ہے ۔ ''یوسف زلیخا'' ہاشمی کی طویل ترین تخلیق ہے جو ۵۱۰۰ اشعار پر مشتمل ۱۰۹۹ھ/۱۶۸۷ء میں مکمل ہوئی :

مرتّب کیا میں ہو قصہ کوں تو   ہزار برس پر تھے نود پر سو تو

اس مثنوی کا بنیادی قصہ وہی ہے جو نظامی گنجوی ، امیر خسرو ، احمد گجراتی ، محمد بن احمد عاجز نے اپنی اپنی مثنویوں میں پیش کیا ہے ۔ مثنوی ۵۳ فصلوں میں تقسیم کی گئی ہے ۔ ہر فصل میں بطور عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں ۔ اگر ان تمام عنوانی اشعار کو یکجا کر دیا جائے تو ایک مربوط نظم بن جاتی ہے ۔ یہاں ہاشمی نے نصرتی کی پیروی کی ہے جس نے ''گلشنِ عشق'' (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ء) اور علی نامہ (۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ء) کے عنوانات میں یہی جدّت پیدا کی تھی ۔ یوسف زلیخا کے قصے پر مبنی جتنی مثنویاں اردو میں لکھی گئی ہیں ، ہاشمی کی مثنوی سب سے طویل ہے ۔ ہاشمی کی ''یوسف زلیخا'' کے دس سال بعد ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ء میں محمد امین گجراتی[2] نے ''یوسف زلیخا'' لکھی تو اس میں

۱۔ یوسف زلیخا : ہاشمی بیجاپوری ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ یوسف زلیخا : از محمد امین گجراتی ، مخطوطہ انجمن ۔

۴۴ عنوانات کے تحت ۳۰۱۴ اشعار قلم بند کیے ۔

ہاشمی کی وہ خصوصیت ، جو یکساں طور پر یوسف زلیخا میں بھی ملتی ہے ، اس کی فنی قدرت اور مواد کو ہیئت میں ڈھالنے اور ایک توازن پیدا کرنے کی قابلِ قدر صلاحیت ہے ۔ قصے کی ترتیب ، مختلف و متضاد عناصر میں باہم ربط ، منظر کا بیان ، جذبات و احساسات کی تصویر کشی ، زورِ بیان ، الفاظ کو مؤثر طریقے سے استعمال کرنے کی صلاحیت وہ مزید خصوصیات ہیں جو اس دور میں اس مثنوی کو ایک بلند مقام عطا کرتی ہیں ۔ ہاشمی نے ان فارسی شعرا کے نام بھی لیے ہیں جن کے معیارِ سخن کو اس نے مثنوی لکھتے وقت پیش نظر رکھا تھا اور جن میں عنصری ، خاقانی ، نظامی ، سعدی ، خسرو اور جامی کے نام شامل ہیں ۔ ہاشمی کی نظر میں شاعری کا معیار سلاستِ بیان تھا جس پر اس نے کئی جگہ زور دیا ہے :

سلیس بول لمتّہ ہے گو ہوش مند   سلیس کون کریں عاقلاں سب پسند
سلیس بولنا بارگی کا ہے کام   سلیس کوں تو عزت ہے جگ میں تمام

سلیس کے لغوی معنی ہیں ''آسان ، رواں ، ہموار ، وہ عبارت جس میں ثقیل الفاظ نہ ہوں اور بآسانی پڑھی جائے ، یا ایسے اشعار جن میں مشکل الفاظ نہ ہوں''[1] — ''سیدھی اور صاف اور عام فہم زبان''[2] ۔ سلاستِ بیان دنیا کی عظیم شاعری کی بنیادی صفت ہے ۔ شاہنامہ' فردوسی ، مثنوی مولانا روم کی عظمت بھی اسی میں مضمر ہے کہ بڑی سے بڑی بات کو عام فہم اور صاف زبان میں بیان کیا گیا ہے ۔ ان معنی میں ہاشمی کی زبان آج ہمیں اسی طرح عام فہم نظر نہیں آتی جس طرح اہلِ ایران کی جدید نسل کو 'شاہنامہ' کی زبان عام فہم نظر نہیں آتی ۔ لیکن یہ ہاشمی کے اپنے زمانے اور اپنے معاشرے کی عام فہم زبان کا وہ سلیس روپ ہے جس کو خاص و عام بولتے اور سمجھتے تھے ۔ اس معیار سے دیکھیے تو ''یوسف زلیخا'' میں سلاست اور روانی بھی ہے اور سادگی و صفائی بھی ۔ دکنی میں لکھنے پر اس نے فخر کیا ہے : ع

تیرا شعر دکھنی ہے دکنیچ بول

بھی اس کی زبان ہے اور اسی زبان میں وہ اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہا ہے ۔ آج بھی ہمیں سلاست کے اسی دکنی معیار سے اس مثنوی کا مطالعہ کرنا چاہیے ۔

---

[1] نوراللغات ، جلد سوم ، ص ۳۵۶ ، مطبوعہ ۱۹۲۹ء لکھنؤ ۔
[2] فرہنگ آصفیہ ؛ جلد سوم ، ص ۹۹ (پہلا ایڈیشن) ۔

وہ اس مثنوی میں بیک وقت دو کام کر رہا ہے : ایک تو یہ کہ وہ دکنی زبان کے امکانات کو بروئے کار لا کر اسے نئی بلندی پر لے جا رہا ہے اور دوسرے یہ کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے وہاں دوسری زبان (خصوصیت سے فارسی و عربی) کے الفاظ ، لہجہ اور اسلوب کو بھی اپنے تصرّف میں لا رہا ہے ۔ اس کا اظہار اس نے ایک جگہ خود بھی کیا ہے :

اول قصد کر دکھنی بولی اوپر   ضرور آ پڑیا تو ملوتی بھی کر

''ملوتی'' کر کے زبان و بیان کو سلیس بنانے کی شعوری کوشش کے باعث ''یوسف زلیخا'' کا اظہارِ بیان ، اس کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ صاف ، عام فہم اور رواں ہوگیا ہے ۔

عشق ، جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں ، ہاشمی کا محبوب موضوع ہے ۔ جگہ جگہ وہ عشق کی اہمیت کو واضح کرتا ہے ۔ اسے زندگی کا رازداں بتاتا ہے ۔ اگر عشق نہ ہو تو عرش و فرش سب پریشان ہو کر بکھر جائیں :

اگر عشق نیں ہے تو شبنم ہو روئے   گگن لٹ کے پھرتا پریشان ہوئے

ایک اور جگہ لکھتا ہے :

کہ جس عشق کا سب یو بستار ہے
وہی عشق معمور سب ٹھار ہے
نہیں عشق پیدا کیا آج کل
ہوا ہے یو پیدا ازل سوں اول
تدھاں عشق تھا جو نتھا کچھ سنداں
زمیں ہور زماں کا نتھا کچھ نشاں
اوسی عشق سوں یو سو آدم حوا
اوسی عشق سوں سب یو عالم ہوا
اوسی عشق سوں غوث ہور قطب کر
اوسی عشق سوں یو کیا نیک نر
اوسی عشق سوں یو ملایک تمام
کھڑے رہے ہیں بندگی میں پر صبح و شام
اوسی عشق سوں عشق بازاں کا ناوں
رہا ہے سو عالم منے ٹھاوں ٹھاوں

پلایا جسے عشق کا جام بھر
جنم نے اوتر تاج اوس تھی اثر

عشق کے الھی رنگا رنگ پہلوؤں سے ، جن میں مجازی و حقیقی عشق دونوں شامل ہیں ، ہاشمی کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے اور عشق کا یہی تخلیقی عمل مختلف سطحوں پر اس کی شاعری میں رنگ گھولتا ہے ۔ ''مخمس در نعت'' اور ''یوسف زلیخا'' میں عشق کی نوعیت حقیقی ہے ۔ ''قصہ'' میں مجازی و حقیقی عشق کے تصوّرات ملے جلے ساتھ چلتے ہیں ۔ غزلوں میں عشق مجازی ہے جہاں وہ کُھل کھیلتا اور رنگ رلیاں کرتا دکھائی دیتا ہے ۔

''یوسف زلیخا'' ہاشمی کے آخری زمانے کی تصنیف ہے ۔ اس میں فنی پختگی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں زیادہ ہے ۔ ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے یہ ''علی نامہ'' کے پائے کی تصنیف ہے ۔ اس مثنوی میں ایک چیز جو انسانی جذبات کو متاثر کرتی ہے ، اندھے ہاشمی کی آنکھوں کی آرزو ہے ۔ اپنی اس مجبوری پر اس کے آنسو نکل پڑتے ہیں ۔ ایک جگہ اپنے پیر و مرشد شاہ ہاشم کو مخاطب کر کے اپنی اس آرزو کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

سکل علم کے فن سوں میں دُور ہوں
ہو دونو انکھیاں بستہ معذور ہوں
شعر بولنے پر اہی پھرنا پڑے
سکھر ہوئے تو کیا ہت کے مانندے پڑے
میرے ہات میں کچھ بھی ہوتا قلم
تو ایسیں دیکھاتا میں عالم سوں کم
مشقت بھی میری دیکھو تم ٹُکیک
بولوں بیس بتیاں تو رہے یاد ایک
سمجتے ہیں ہو بات ہے خاص و عام
ہو موتی پرونا ہے انکھیاں کا کام
انکھیاں نیں پروؤں کیوں ہو موتیاں کے ہار
رتن ڈھنڈ کے کیوں لاؤں میں آبدار

یہ سن کر شاہ ہاشم جواب دیتے ہیں :

دیا شاہ ہاشم مجے یوں جواب   یقیں ہے مجے توں جو بولے کتاب
خدا پاس تے جس کوں امداد ہوئے   جو بولوں کہے تو اوسے یاد ہوئے
دیکھت کہاں میرا کہے جگ ہو سب   ہزار ایک انکھیاں دیا دل کوں رب

دیا ہے تجے حق باطن نظر   نکو اس انکھیاں توں افسوس کر
خدا اپنی قدرت دکھانے بدل   دیا ہے تجے تو ہنر بے بدل

جب زمانہ گزر جائے گا تو سب کو اس بات پر حیرت ہوگی کہ ایک اندھے نے کیا کمال دکھایا ہے :

تعجب ہی ہوئے گا لُہار لُہار
انکھیاں نیں ، پرویا ہے موتیاں کا ہار
تعجب بھی ہوئے گا یوں چار دہر
انکھیاں نیں کیا کیوں سو دریا کوں تیر

ایک اندھے کا اتنی طویل مثنوی لکھنا — نہ صرف یہ مثنوی لکھنا بلکہ غزلیات کا دیوان ، قصائد اور عشقیہ مثنوی وغیرہ بھی یادگار چھوڑنا — اردو ادب کی تاریخ میں پہلا واقعہ ہے ۔ ہاشمی کے تخیّل نے وہ کر دکھایا جو آنکھ والے بھی نہ کر سکے ۔ ہاشمی بیجاپور کا آخری بڑا شاعر ہے جس نے دکھنی زبان کو اظہار کی نئی سطح دے کر اپنی شاعری میں محفوظ اور ساتھ ساتھ اُسے جدید اسلوب سے قریب تر بھی کر دیا ۔

ہاشمی بار بار غزلوں کے اشعار میں اپنے قصیدوں ، مثنویوں اور غزلیات پر اظہار فخر کرتا ہے :

غزلاں قصیدے مثنویاں ہے جیو میں تجھ بولنا
دھرت خیالاں تجھ اپر آتا بھیر کاٹے ہوس

ایک اور غزل میں :

غزلاں قصیدے مثنویاں تعریف میں دھن کے انیچ ہیں
سچ اپی جے لکتا سو وو دیکھو ہو ہر ہر کا پیاس

اس دور میں ایک تبدیلی واضح طور پر یہ محسوس ہوتی ہے کہ اب غزل بحیثیتِ صنفِ سخن ابھر کر مقبول ہو گئی ہے ۔ شعرا کے ہاں مثنویوں اور نظموں کے علاوہ خاصی بڑی تعداد میں غزلیں بھی ملنے لگی ہیں ۔ ''دیوانِ ہاشمی''[1] ناورسی انداز پر حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے جس میں ۲۲۸ غزلیں ہیں ۔ مختلف نسخوں میں بہت سی غزلیں ایسی بھی نظر سے گزریں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں ہیں ۔

---

[1] ۱- دیوانِ ہاشمی : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، ادارۂ ادبیاتِ اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء ۔

ہاشمی کی غزلوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ایک ہی بات یا جذبے کے مختلف پہلوؤں کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ زیادہ تر غزلیں اسی مزاج کی حامل ہیں جو غزلِ مسلسل کے ذیل میں لائی جا سکتی ہیں۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ غزلوں میں اشعار کی تعداد دس پندرہ سے لے کر بیالیس تک جاتی ہے۔ جہاں طویل غزلوں سے ہاشمی کی پُرگوئی کا اندازہ ہوتا ہے، وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ابھی غزل کے مزاج میں مثنوی یا طویل نظم کا مزاج جاری و ساری ہے۔ اس میں سمٹاؤ کے بجائے پھیلاؤ اور ارتکاز کے بجائے توضیح کا عمل کام کر رہا ہے۔ تجربے کو سمیٹ کر غزل کے دو مصرعوں میں بیان کر دینے کا تخلیقی عمل ابھی غزل میں نہیں آیا ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ہاشمی کی غزل شاہی اور نصرتی کی غزل کے مخصوص مزاج کو آگے بڑھا رہی ہے اور یہاں بھی رنگ رلیاں منانے، کُھل کھیلنے اور دادِ عیش دینے کا جذبہ کارفرما ہے۔ ہاشمی کا تصورِ عشق یہاں بوالہوسی کی سطح پر رہتا ہے۔ چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ ہاشمی نے زیادہ تر اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان اور محاورے میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے بے حد قریب ہیں۔ ریختی کا یہ انداز ہمیں شاہی، نصرتی اور کہیں کہیں حسن شوقی کے ہاں بھی نظر آتا ہے لیکن ہاشمی کے یہاں یہ موضوع غالب ہے۔ اس طرح ان غزلوں میں دکن کی عورتوں کا ماحول، سامانِ آرائش، لباس، طور طریقے، زیورات، کھانے پینے کی چیزیں، موسیقی کے مخصوص و مقبول راگ، تفریح و چُہل اور زبان و محاورہ محفوظ ہو گئے ہیں۔ یہ غزلیں دکن کی ضعیف اور زوال پذیر تہذیب کی پوری طرح آئینہ دار ہیں۔

ہاشمی کی غزلوں کی "محبوبہ" ایک سانولی سلونی، سخت سینہ، گداز جسم، دلربائی میں کافر اور سیج پر کُھل کھیلنے والی عورت ہے۔ یہ عورت نہ رانی ہے نہ ملکہ یا شہزادی بلکہ ایک عام سی جوان عورت ہے جس کے اندر جنسی ہیجان و عشقیہ جذبات کی شدت ہچکولے لے رہی ہے اور جسم کا انگ انگ انگڑائیاں لے رہا ہے۔ یہ عورت اپنے پورے خد و خال کے ساتھ اس طور پر ہاشمی کی غزلوں میں اُبھری ہے کہ مصوّر اس کی تصویر بنا سکتا ہے۔ انہی خصوصیات کی وجہ سے ہاشمی کی غزلیں عورتوں اور مردوں میں یکساں مقبول تھیں۔ یہاں جسم اور جنس کے ہزار روپ ملتے ہیں۔ "سینے" کے بیان پر آتا ہے تو اُسے طرح طرح سے بیان کر کے سننے والے کے اندر اضطرابِ وصل یا اُسے چھونے کی

خواہش کو بیدار کر دیتا ہے:

تیرے سنگار کے بن میں تماشا میں نول دیکھا
سُرو کے جھاڑ کوں نرمل اناراں سے دو پھل دیکھا
ترا قد لیشکر جانو سکیاں جوبن چنبے کیاں دو
ترے سینے کے جل بیانے کُچن کے دو کنول دیکھا
سہاوے نارنجی پھول ہرے ڈالیاں منے تیرے
چھپے پاتاں میں جیوں نارنج یوں کُچ پر انچل دیکھا
ترے اس نخل خرماں کوں جوبن امرت دو پھل لاگے
کچن کی گیند کوں نیلم جڑے سو میں اصل دیکھا
ہوا ہے ہاشمی مالی ترے سنگار کے بن میں
لگے تجھ قد کی ڈالی پر کچن دو پھل نجھل دیکھا

یہ محبوبہ اتنی کھلاڑ، اتنی شوخ، چنچل اور چُلبُلی ہے کہ زاہد بھی دیکھے تو اس کی رال ٹپک پڑے:

جہاں بیٹھی وہاں گلی ذرا شکتی لیں مرداں موں
پڑا ہے ناؤں دو جگ میں چنچل گاؤں ملالی کا
نہ ٹھیرے اوڑھنی سر پر، جھم شلوار پڑو پر
ٹکیا سو میں تو دیکھی نیں ذرا داون ملالی کا

پیا کی جدائی اس سے گھڑی بھر کو برداشت نہیں ہوتی۔ سیج پر پڑی تڑپ رہی ہے اور اپنی سہیلی سے برملا کہہ رہی ہے:

پیا ایسے میں آئے تو گلے لگ کر گرم ہوں گی
کرم مری رب کے پوڑنگی دو دالا دان ٹھٹ کالا

وصل کی تیاری ہے۔ مرد اور عورت کے درمیان یہ مکالمہ سنیے:

کہا کیا عیب ہے اولو جو سینہ ہت سوں چُھونے کا
کہی میں جوج دیوانگی ہو جو لیں گے ناؤں سینے کا
کہا میں کچھ دغا کر کے پکڑنے میں کریں گے کیا
کہی میں موئی سو سیڑوں کی موئے کیا ایسے جینے کا
کہا کچھ بھی زرینہ میں منگا دیتا ہوں راضی ہو
کہی لونڈیاں لٹھیاں ہیں یوں ناؤں سن زرینے کا

گوری کا رنگ گورا چولی بنفشی زر قد
لگتی ہے لال چولی کیا خوب ہری تہبند پر
دکھلا کے سب زرینہ کیا جانے کیا کرے گی
دیکھت اڑا ہے پلنا نتھ کی تری لڑی کا

ان اشعار میں جنبش و حرکت کا جو احساس ، رنگوں کی جو تمیز ، جسمانی خطوط کے تیکھے پن کا جو اظہار اور دیکھنے کا جو شعور ملتا ہے وہ کسی مادر زاد اندھے کی شاعری میں بار نہیں پا سکتا ۔ اندھے کے ہاں تین چیزیں پیدا ہو جاتی ہیں : ایک یہ کہ اس میں سماجی ذمہ داری کا احساس کم ہو جاتا ہے اس لیے کہ وہ بات کہتے وقت دوسروں کو دیکھ ہی نہیں رہا ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس کا تخیل و حافظہ غیر معمولی ہو جاتا ہے اور تیسرے یہ کہ موسیقی کا تصویری احساس بڑھ جاتا ہے ۔ یہ تینوں خصوصیات ہمیں ہاشمی کی شاعری میں ملتی ہیں ۔ تخیل اس کی شاعری کی جان ہے ۔ احساسِ موسیقی اس کے ہاں روانی اور سلاست پیدا کر رہا ہے ۔ موسیقی میں چونکہ بنیادی طور پر کان کام کرتے ہیں اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ہاشمی کے ہاں صنعتِ سہ حرفی اور تجنیسِ صوتی کثرت سے استعمال میں آئی ہیں ۔ اس قسم کے اشعار اس کی غزلوں میں ہمیں بار بار ملتے ہیں :

ہمیں گال گورے گلگلے جھ گلگی لگے
گوری گلا جھ گلگلا بگی سوں گل گل ہونا
ہوا ہوں مال کا مالک مجھے سب مال معلوم ہے
ملک مل مال کچھ دیکھا جو بے مال والی ہے
جمعہ وو ہوئیگا بھی جم جم جم جم جم جمعیت ہے
تولے خاطر جمع رکھ جم جم جمعہ تیرے ہے جم جم کا
کیفی تو کیفی کی نہ ہوئیں سن کیفیت مجھ کیف کا
ہو کیف کیفی کیف چھوڑ کرنی متالا ہوئیگا
ہر دھن کنی دھن دھن مجھے دھن کا دھنی ہو کاڑ دھن
انجن لگا دھن کا ترے پانوں تلے کی دیکھو ریت

فنی اعتبار سے ہاشمی اس دور کا صفِ اول کا شاعر ہے اور اس کا نام نصرتی کے بعد ہی لیا جانا چاہیے ۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ بیجاپوری اسلوب کے نئے جبوری دور کا شاعر ہے جس کا رشتہ ناتا ایک طرف اسلوبِ بیان کی پرانی روایت سے قائم ہے اور ساتھ ساتھ جدید اسلوب کے امکانات بھی اس کے ہاں اپنا زور دکھا رہے ہیں ۔

کہا کیا عیب ہے بولو پشمی ناڑی سیندھی پتا
کبھی اول عیب کوگے نیں سوئی عورت کوں بنے کا
کہا پشواز میں چولی اوپر پھر شال کے متی
کبھی کچھ بھی دھرے جو کوئی اسے لگ ہے دانے کا

مرد اسے دیکھتا ہے تو وہ سراپا ناز بن کر جواب دیتی ہے :

کوئی مرد جاتا دیکھ کر سوں لیں چھپاتیاں شوخزبان
کی کی وقت لگ دیکھتیاں ہو ڈھیٹ نظراں گاڑ کر

پھر ہاشمی یہ نکتہ بھی بتاتا ہے :

کرو جو کچھ وو راضی ہے سنو ہو ہاشمی بھر بھر
جو کوئی عورت رتی ہے جب یکایک بات پکڑے ہر

ہاشمی کی غزلیں پڑھتے ہوئے محمد شاہی دور کے میاں آبرو کی غزلیں یاد آنے لگتی ہیں جہاں تہذیبی سطح پر یہی عمل ہو رہا ہے ۔ اس نوع کی شاعری اس تہذیب کے دورِ زوال کے آخر میں نظر آتی ہے اور اس بات کی کھلی علامت ہوتی ہے کہ اسے اندر سے دیمک چاٹ گئی ہے ۔ لکھنؤ میں ریختی کا رواج بھی اسی زوال کا مظہر تھا ۔ رنگین ، انشا اور شاہ نصیر کی شاعری کے چھوٹے سوتے بھی اسی بات کی علامت ہیں ۔ خود ہاشمی کی غزل بھی تہذیب کے اسی کھوکھلے پن کو ظاہر کر رہی ہے ۔ ہاشمی کے زمانے میں یہ تہذیب اپنا سفرِ حیات طے کر چکی تھی اور وہ جوشِ حیات اور ہمتِ مردانہ ، جو زندہ تہذیب کا جوہر ہوتی ہے ، ختم ہو چکی تھی ۔ اور "دفترِ بے معنی" کو "غرقِ مے ناب" کیا جا رہا تھا ۔ ہاشمی نے اس تہذیب کو بدلنے ، اس پر جعفر زٹلی کی طرح طنز کے تیر برسانے یا قہقہہ لگانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اسے قبول کر کے ، میاں آبرو کی طرح ، اس کا نمائندہ اور اس کی آواز بن گیا ۔ اپنی غزل میں اس نے وہی راگ الاپے اور وہی باتیں سنائیں جس کو معاشرہ دل و جان سے پسند کرتا تھا ۔ یہی ہاشمی کی خوبی ہے اور یہی اس کی کمزوری ۔

ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ اندھے ہونے کے باوجود ہاشمی کے ہاں دیکھنے اور رنگوں کا احساس گہرا ہے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے :

ہری چولی کی کیا تعریف کروں اودے ڈنڈارس کا
لو گوری خوب لگتا ہے تہبند لو لال اطلس کا
کلی تری دھڑی نے جامن کا رنگ کی رد
لب لال اچ اڑایا لالے کی پرمڑی کا

ہاشمی عقیدے کے اعتبار سے مہدوی تھے اور جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، خود ان کا تخلص ان کے پیر ہاشم کا دیا ہوا تھا۔ عبدالمومن مومن (پ۔ ۱۰۵۰ھ/ ۱۶۴۰ع) سیاپٹن کے رہنے والے اسی دور کے شاعر تھے جنہوں نے اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو مہدوی تحریک کے عقائد کی تبلیغ پر صرف کر کے ثوابِ دارین حاصل کیا۔ ''عشق نامہ''[1] (اسرارِ عشق) ان سے یادگار ایک ایسی مثنوی ہے جو دو ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں سید محمد مہدی موعود کے حالاتِ زندگی، کرامات، عقائد اور فکر و فلسفہ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۱۰۹۱ھ[2]/۱۶۸۰ع میں مکمل ہوئی۔ ابتدا میں جو عبارت ملتی ہے اس میں اسے ''اسرارِ عشق'' کا نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں کئی جگہ اس کا نام ''عشق نامہ'' ملتا ہے: ع

رکھیا میں ناؤں اس قصہ کا روشن عشق نامہ کر

مثنوی کو ۴۴ مقالوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ مثنوی کی ہیئت کے مطابق حمد، نعت، مناقبِ چہار یار کے بعد مقالۂ پنجم سے محمد مہدی موعود کی منقبت شروع ہوتی ہے۔ مقالۂ ششم میں مہدی موعود کے پانچ خلفا کی مدح کی جاتی ہے اور باقی مقالوں میں مہدی موعود کے حالاتِ زندگی، عقائد و کرامات کو بیان کیا گیا ہے۔ ہر مقالے کے عنوان کے ساتھ ایک شعر لکھا گیا ہے اور عنوانات کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور زمین میں لکھے گئے ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ایک قصیدہ بن جاتا ہے۔ یہ وہی جدّت ہے جو سب سے پہلے نصرتی کے ہاں ''گلشنِ عشق'' اور 'علی نامہ' میں نظر آتی ہے اور جسے بعد میں ہاشمی نے ''یوسف زلیخا'' میں برتا ہے۔ ہر مقالے میں اپنے پیر شاہ ابراہیم کا ذکر بڑے احترام و عقیدت سے کیا ہے۔ مثنوی کے آغاز میں مہدی موعود کے دو دوہرے بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے پہلے یہ اردو عبارت ملتی ہے:

''تمام عالم مصطفٰی کے ولایت کا صفت کرنے بیچ ہوا۔ ہمارے 'ملا' نے دو گوجری دوہیاں میں مصطفٰی کے ولایت کی صفت کیا۔ دوہرہ اینست:

---

[1] 'عشق نامہ' کے چار مخطوطات انجمن ترقی اردو کے کتب خانے میں موجود ہیں (۲۰۶/۳ ، ۲۰۷/۲ ، ۳۶۴/۳ ، ۵۷/۲)۔

[2] سالِ تصنیف مثنوی کے اس شعر میں دیا گیا ہے:

ہوا جب یو مبارک ختم مجھ فال   ہزار ایک ہور نود پر ایک تھا سال

چندر کہیں تراین کوں سورج دیکھو آئے
ایسا بھگونت جو بیٹھے گشت پاپ جھڑ جائے
تو روپ دیکھ جگ موہیا چند تراین بھان
الھیں روپ بھن ہوونکو وہیں تھوئے آن''

مثنوی کا انداز بیانیہ ہے اور عقیدت و محبت کی لپک ساری مثنوی سے محسوس ہوتی ہے۔ اپنے محبوب و ممدوح سے عقیدت کا یہ عالم ہے کہ ثنا کرنے کے لیے بھی زبان کو ''پُھل ابر'' (عرقِ گلاب) سے دھونے کی ضرورت ہوتی ہے:

زبان پُھل ابر سوں دھو کر ثنا محبوب کا پڑھ توں
جو معشوقِ نہایت ہو کہ تھا عاشق ہدایت کا

یہ دلچسپ بات ہے کہ مہدوی عقیدے کے پیروکاروں نے کم و بیش سارے برعظیم میں، خواہ وہ راجستھان میں ''دائرہ کے مہدوی'' ہوں یا گجرات، دکن، کرناٹک اور مدراس کے مہدوی ہوں، اردو زبان ہی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ یہی عمل بیسویں صدی کے نئے مذہبی فرقے احمدی (قادیانی) کے ہاں بھی ملتا ہے جس کے بانی پر ''وحی'' اردو زبان ہی میں نازل ہوتی تھی۔

''عشق نامہ'' کے زبان و بیان پر دکنی اردو کا رنگ روپ چھایا ہوا ہے لیکن اب بیجاپوری اسلوب کے اظہارِ بیان میں وہ کٹّرپن نہیں رہا ہے جو سو سال پہلے کی زبان میں نظر آتا ہے۔

لیکن اسی دور میں جب ہماری نظر محمد امین ایاغی کے کلام پر جاتی ہے تو یہاں زبان و بیان کی سطح پر ایک ایسے بدلے ہوئے رنگ کا احساس ہوتا ہے جو ولی سے مل رہا ہے۔ ایاغی کا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ بیسیوں غزلوں کے علاوہ اس کی مثنوی ''نجات نامہ''[1] بھی قابلِ ذکر ہے۔ ایاغی، علی عادل شاہ ثانی (م۔ ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) کے دور میں زندہ تھے اور نصرتی، ہاشمی، مومن اور مرزا وغیرہ کے معاصر تھے۔ مذہبی انسان اور شریعت کے سختی سے پابند تھے۔ پند و نصائح کو موضوع بنا کر علی عادل شاہ ثانی شاہی کے سامنے ایک مثنوی پیش کی جس میں بادشاہ کو نیکی اور انسانیت کا درس دے کر عاقبت کا خوف دلایا گیا ہے۔

---

[1] نجات نامہ' ایاغی: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کے پانچ مخطوطے محفوظ ہیں۔

ایاغی کے ذہن میں اپنی مثنوی ”نجات نامہ“ لکھتے وقت یہ خیال تھا کہ اگر بادشاہ کو، جو ساری قوتوں، اچھائیوں اور برائیوں کا سرچشمہ ہے، نیکی اور دین داری کی طرف راغب کیا جا سکے تو سارے معاشرے کی اصلاح ہو سکتی ہے۔ علی عادل شاہ عیش پرست بادشاہ تھا اور اس کا اثر سارے معاشرے پر یہ پڑ رہا تھا کہ خود معاشرہ بھی اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔ ایسے میں ایاغی نے سب سے پہلے بادشاہ کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا:

کہے جبرئیل یوں علیہ السلام   کہ دنیا میں اچھتا تو میں کوئی کام
نکرتا بجز بادشہ پاس جا   مہم سازیِ بندگانِ خدا

”نجات نامہ“ میں علی عادل شاہ ثانی کی جس طرح مدح کی گئی ہے اس میں اس کی عیش پرستی کو جان بوجھ کر نظرانداز کر کے اس بات کا ذکر کیا گیا ہے کہ وہ ایک ایسا بادشاہ ہے جو سنّت کو فرض سمجھ کر ادا کرتا ہے۔ نماز کو کبھی ترک نہیں کرتا۔ شب و روز دین پر استوار رہتا ہے۔ برے کو برا کہنے سے نفسیاتی طور پر اتنا اثر پڑتا ہے۔ مدح کے چند اشعار میں یہی نکتہ رکھا گیا ہے۔ بادشاہ کی یہ مدح پند و نصائح کے درمیان میں آتی ہے اور پھر فوراً ہی بعد قیامت کا احوال بیان کر کے نفسیاتی طور پر بادشاہِ وقت کو عاقبت کا خوف دلا کر دین کی طرف آنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ اس نفسیاتی عمل کو سلیقہ و خوب صورتی کے ساتھ اس نظم کے تار و پود میں یوں بُنا گیا ہے:

جکوئی نیں سنیا محمدؐ کی بات   قیامت میں چابے گا حسرت کے ہات
قیامت کا جس وقت دور آئے گا   اجل کا پیالہ بھریا جائے گا
جتے جھاڑ ہور پہاڑ ہوئیں گے گرد   زمیں پر نہ پھرتا اچھے کوئی فرد
گگن کا پھرانا پھراوینگے پھیر   ستارے سٹینگے زمیں پر بکھیر
دھولارے نے بھر جائیگا سب گگن   سٹیگا اوڑا ڈونگراں کوں پون
زمیں سربسر ہوئیگی ہموار یوں   زمشرق بمغرب کفِ دست جوں
نہ تارے اچھینگے نہ سات آسماں   زمین و زماں کا چھپیگا نشاں
جتے جیوتے ہیں سو مر جائیں گے   بجز حیّ و قیوم نہ پائیں گے
اکیلا اچھے گا اول جیوں اتھا   کہ اس باج بھی کوئی دوجا نہ تھا

پھر کہتا ہے:

عبادت کرو ہور عبادت کرو   اجل دور نیں ذکر طاعت کرو
اگر بادشاہ ہے، اگر ہے فقیر   دونو بھی اجل کے دندھاں میں اسیر

وگر مست ہو کر بسر جائیں گے   بزاں ہو کو ہوشیار پشتائیں گے
پشیانی اس وقت کیا کام آئے   جہنم طرف مار کر جب لجائے
سدا نار ہے جیو اس تن منے   کہ جیوں گل ہے مہان گلشن منے

اس کے بعد بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

مسلمان محتاج کا کام کر   ادھوراں کو سٹ سرانجام کر
پریشان لوگاں میں آ جمع ہو   اونو گر پتنگ ہے تو توں شمع ہو
نہ جالوں روا کیوں رکھے کردگار   تو عشرت میں، لوگاں سو در انتظار
اگر توں دنیا میں ہوا بادشاہ   کرم کر ہمیشہ بخلقِ خدا
امانت ہے یو سب یقیں جان ہو   قیامت میں پوچھے گا سبحان او
خبر لے بھوکا کون، کھاتا ہے کون   امیں کون ہے ہور چراتا ہے کون
اگر راستی سوں کیا عدل یہاں   تجے اوستے بڑی بادشاہی ہے واں

مطلق العنان بادشاہ سے اس طرح مخاطب ہو کر اب اس کے اندر غیرت پیدا کرنے، نیکی کا جذبہ ابھارنے اور احساس کو زندہ کرنے کے لیے فوراً مخصوص انداز میں مدح کرتا ہے:

کروں ہر گھڑی شکر پروردگار   کہ اس دور میں ہے علی شہریار
زہے شاہِ عادل زہے بادشاہ   کہ سنّت کو جو فرض کرتا ادا
کدھیں ترک ہرگز کیا نیں نماز   کہ حق سات دھرتا ہے راز و نیاز

لیکن اصل مقصد مدح نہیں، نیکی کی تلقین تھی۔ یہ تو نصیحت کو زیادہ موثر بنانے کا نفسیاتی حربہ تھا۔ یہاں سے فوراً گریز کرتا ہے اور کہتا ہے:

ایاغی کیدر تن چلا بات چھوڑ   سر رشتۂ پند کوں یوں نہ توڑ
جو کچھ بولنا تھا سو بولوں بھی اب   قیامت کے احوال اب کھول سب

اسی تیور، اسی لہجے اور اسی انداز میں پوری مثنوی لکھی گئی ہے۔ اس نظم کی زبان صاف، رواں اور بیجاپوری اسلوب سے بڑی حد تک الگ ہے۔ اس میں ایک ایسے بہاؤ، لوچ، مٹھاس اور ترنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے علی الصبح، جب ہم نیند میں ہوں، کوئی فقیر ناصحانہ کلام ترنم کے ساتھ پڑھتا ہمارے دروازے کے سامنے سے گزر جائے۔ ”نجات نامہ“ میں نہ شاعرانہ رنگینی ہے اور نہ وہ اسلوب جو نصرتی اور ہاشمی کے ہاں ملتا ہے۔ لیکن ساری نظم میں ایک سادہ و معصوم فضا قائم رہتی ہے جو اس کے بیانیہ انداز میں تاثر کا رنگ اور اثر آفرینی کا جادو جگاتی ہے۔ ”نجات نامہ“ میں مذہبی موضوع کے باوجود ایک ادبی شان باقی رہتی ہے۔

یہی درویشانہ مزاج اور زبان و بیان کی یہی سادگی اُس کی غزلوں میں بھی رانگ جاتی ہے۔ اباغی کی غزلوں کا موضوع بھی محبوب ہے لیکن یہاں عشق میں شاہی، نصرتی اور ہاشمی کی طرح بوالہوسی نہیں ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ عشق سے شخصیت کی تعمیر ہو رہی ہے۔ اباغی کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے کبھی ہمارا دھیان حسن شوقی کی غزلوں کی طرف جاتا ہے اور کبھی عراقی اور امیر خسرو یاد آنے لگتے ہیں۔ یہ غزل دیکھیے :

سرے من منے آج او دھان ہے — کہ اس مست خوں ریز کا دھان ہے
جداں نے ترا زلف دیکھیا ہوں میں — تداں تے سرا من پریشان ہے
ہوا باد و باراں سرا جیو آج — ترے عشق کا دل میں طوفان ہے
تجے جیوتے میں زیادہ سنگوں — ترے پر سرا جیو قربان ہے
دیا ہوں محبت منے جیو میں — محبت سرا جیو ایمان ہے
گنہ کیا ہوا ہے سو معلوم نیں — مجے دیکھ کے آج انجان ہے
سُرج تلملاتا ہے کھانے اوگال — جو دیکھیا ترے مُکھ منے پان ہے
زمیں پر سورج کوئی دیکھیا نہیں — اباغی تجے دیکھ حیران ہے

یہی مؤثر سادگی اباغی کی شاعری کا مزاج ہے۔ اس کی غزلوں میں ہمیں ایک ایسی رچاوٹ محسوس ہوتی ہے جو اس دور کے غزل گو شعرا میں کم کم نظر آتی ہے۔ یہاں غزل میں ہیئت کے اعتبار سے ایک باقاعدگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ قدیم شعرا کی طرح صرف ردیف پر غزل کی زمین قائم نہیں کی گئی ہے بلکہ قافیہ اور ردیف سے غزل کا آہنگ قائم کیا گیا ہے :

دیدار دیکھ تیرا حیران ہو رہیا ہوں
یک یک پلک ہماری سورج مثال درپن

اباغی نے سنگلاخ زمینوں میں بھی اچھی غزلیں لکھی ہیں۔ ایک غزل میں گال، جال اور بال قافیے ہیں اور انکھیاں ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں سات، گھات، رات، بات قافیے ہیں اور چاند ردیف ہے۔ اباغی کی غزل میں ایک نئے مزاج کا احساس ہوتا ہے جو نصرتی، شاہی اور ہاشمی سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں ایک سنجیدگی اور ایک ٹھہراؤ کا پتا چلتا ہے۔ یہاں زبان کی اجنبیت اثر و تاثر کو پردوں میں نہیں چھپا رہی ہے بلکہ سوز و گداز کی ہلکی ہلکی آنچ ہمیں بھی لگ رہی ہے۔ اباغی کے ہاں سادگی کو پانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے جو ایک طرف حسن شوقی کی غزل کو آگے بڑھا رہی ہے اور دوسری طرف ولی دکنی کی آواز سے بھی مل رہی ہے۔ غزل کی روایت میں یہ امین اباغی کی بھی اہمیت ہے۔

غزل اور مرثیہ اس دور میں مقبول صنفِ سخن بن کر ابھرتے ہیں۔ عیدوں اور محرم کے زمانے میں مختلف رسوم کا رواج سارے ملک میں عام تھا۔ بادشاہ ان مذہبی رسومات کو عقیدت و احترام سے مناتا تھا اور شعرا ان مختلف رسومات کے لیے مرثیے لکھتے تھے۔ اس دور میں کئی مرثیہ گویوں کے نام آتے ہیں لیکن ہاشمی و اباغی کا معاصر مرزا بیجاپوری ان سب میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ صرف نعت، منقبت اور مرثیہ لکھتا تھا اور دوسری کسی صنفِ سخن میں طبع آزمائی نہ کرتا تھا۔ اس کی تصدیق "منتخب اللباب"[1] سے بھی ہوتی ہے جس میں علی عادل شاہ کے ذکر میں خافی خان نے لکھا ہے کہ :

> "و از جملہ شعرائے بیجاپور در آں عہد میرزا تخلص شاعرے بود کہ زبانِ خود را وقفِ حمد و نعت سیدالمرسلین و منقبتِ ائمہ طاہرین نمودہ، ہرگز برائے احدے از شاہ و گدا شعر نہ گفت و مرثیہ بے شمار کہ در ماتمِ شہدائے کربلا گفتہ زبان زدِ خاص و عام مردمِ دکن و دیگر بلاد گردید۔ روزے علی عادل شاہ میرزا را بحضورِ خود طلبید، بعد عنایاتِ بے پایاں تکلیف نمود کہ در مدحِ پادشاہ زبان آشنا سازد۔ در جواب التماس نمود زبانے کہ برائے حمد و نعت و منقبت وقف گردیدہ بحکمِ من نمااللہ، بعدہ کہ مکرر سلطان تکلیف نمود یک دو مرثیہ از زبانِ سلطان بجائے اسمِ خود تخلص علی عادل شاہ قسمے داخل نمود کہ ذومعنیین واقع شدہ۔"

اس التماس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے مرثیے نہ صرف دکن کے خاص و عام میں مقبول تھے بلکہ دوسرے علاقوں میں بھی پسند کیے جاتے تھے۔ مرثیوں کے زبان و بیان کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ان کی زبان مثنوی و قصیدہ کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب کے زیرِ اثر ہے۔ خود بیجاپور کے مرثیوں میں، یہاں تک کہ شاہی و نصرتی کے ہاں بھی، بیجاپوری اسلوب کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ زبان کے اسی اسلوب کی وجہ سے خود اورنگ زیب عالمگیر کی فوجوں میں بھی مرزا کے مرثیے مقبول تھے۔

مرزا نے اپنے مرثیوں میں واقعاتِ کربلا، شہادتِ امام حسین اور ظلمِ یزید کو غم انگیز انداز میں قلم بند کیا ہے۔ شہادتِ امام حسین پر رونا چونکہ ثواب میں داخل ہے اس لیے مرزا بھی اپنے مرثیوں میں شعوری طور پر رونے رلانے کی

---

[1] منتخب اللباب : ص ۳۶۰، مطبوعہ کلکتہ۔

کوشش کرتے ہیں :

زاری کرو عزیزاں ہو ماتم ہے فرضِ عین
مظلوم ہوا جہاں منے نورِ لبی حسین
آیا عاشور جگ میں قیامت بنا ہوا
ہر شے کوں پھر حسین کا ماتم لوا ہوا
کرو زاری تمیں یاراں ہو غم ہر شے رلایا ہے
اسے غم کا قلایا کر زمیں اسماں ہلایا ہے
حسین ابنِ علی کا غم محبّاں دل سوں کرتا ہے
اس جیو کے گریباں میں جتم ہو داغ دھرلا ہے
عزیزاں شہ کے ماتم سوں جگر لہو کر گلاتا ہے
لہو کوں گل پانی کر نین سوں تب بہواتا ہے

مرثیے کے وہ سب موضوعات جو بعد کے دور میں جزئیات کی تفصیل کے ساتھ آتے ہیں ، مرزا کے مرثیوں میں نظر آنے لگتے ہیں ؛ مثلاً شمر کا ظلم ، زینب کی آہ و زاری ، شاہِ دلدل سوار ، جگر گوشۂ رسول ، ساقیِ کوثر حسین ، حضرت فاطمہ اور حضرت علی ۔ مرزا کا ایک طویل مرثیہ[1] جو تقریباً تین سو اشعار پر مشتمل ہے اور جس کی ردیف ''کرو زاری مسلماناں'' ہے (صرف ردیف ہر مرثیے کی ہیئت قائم کی گئی ہے) ہماری نظر سے گزرا جس میں میدانِ کربلا کے واقعات کو غم انگیز انداز میں بیان کیا گیا ہے ۔ یہاں پہلی بار مرثیے کا وہ رنگ اُبھرتا ہے جو آگے چل کر شمالی ہند کے مرثیہ گویوں کے ہاں داستانی شکل میں ظاہر ہوتا ہے ۔

مرزا نے مختلف موقعوں اور مجالس کی ضرورت کے مطابق مرثیے لکھے ۔ کسی مرثیے میں 'سوز' کا رنگ ملتا ہے اور کسی میں 'سلام' کا رنگ جھلکتا ہے ۔ مرزا نے خود کو چونکہ مرثیے کے لیے وقف کر دیا تھا اس لیے جیسے غزل کی روایت اپنے پورے روپ میں حسن شوقی کے ہاں پہلی بار نظر آتی ہے اسی طرح قدیم مرثیہ اپنے واضح خد و خال کے ساتھ مرزا کے ہاں اُبھرتا ہے ۔ محرّم کا چاند دیکھا تو مرزا نے کہا :

محرّم عجب چاند پُر سوز ہے   قیامت کے روزاں میں یک روز ہے
اسی چاند میں سرورِ دیں حسین   ہوئے ہیں پریشان دس دن و رین

---

[1] بیاض : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

محمد کدھیں دل دوکھانے نہ تھے   کدھیں کچھ علی غم بجانے نہ تھے
کوئی پرورش فاطمہ پیار سات   نہ رونے دیے تھے کدھیں دیس رات
تب اس وقت جد پاک یکدن تمام   مدینے کی مسجد میں رہے تھے امام

''سلام'' کی وہی روایت مرزا کے ہاں ملتی ہے جو آج تک چلی آ رہی ہے :

ہادی رہبر حسین شاہ سلام علیک   فاضل محشر حسین شاہ سلامٌ علیک
ہے تو امامِ زماں نائبِ کون و مکاں   سرورِ ہر دو جہاں شاہ سلامٌ علیک
نورِ دلِ مصطفٰی معدنِ صدق و صفا   صاحبِ صدر وفا شاہ سلامٌ علیک
سرورِ ہر خاص و عام مقصد ہر رنگ و نام   مجمع ہر صبح و شام شاہ سلامٌ علیک
صاحبِ صدر یقیں تختِ خلافت نشیں   روزیِ دنیا و دیں شاہ سلامٌ علیک
نورِ شہادت توئی تاجِ سعادت توئی   شیرِ شجاعت توئی شاہ سلامٌ علیک

آج جب ہم ان مرثیوں کا مقابلہ انیس و دبیر کے مرثیوں سے کرتے ہیں تو یہ کمزور اور پھیکے نظر آتے ہیں ۔ تاہم یہ جدید مرثیے کے اولین نقوش ہیں جو جدید مرثیہ نگاری سے تقریباً دو سو سال پہلے لکھے گئے ہیں ۔ یہ عام طور پر غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں ۔ بعض مرثیے مربع میں ملتے ہیں اور چند مخمّس میں لکھے گئے ہیں ۔ ان میں جدید مرثیے کی طرح موضوع و مزاج وہی ہے کہ مخصوص مذہبی جذبات کو دل گداز اور غم انگیز پیرایے میں ابھارا جائے ۔ مرزا کے مرثیے اورنگ زیب کی فوجوں کے ساتھ شمالی ہند بھی پہنچے اور یہاں کی مجلسوں میں پڑھے گئے ۔ ایسے میں یہ بات ناممکن نہیں ہے کہ شمالی ہند کے پہلے ادبی دور کے مرثیوں پر مرزا کے مرثیوں کا اثر پڑا ہو جو یہاں کی مرثیے کی روایت پر اثر انداز ہو کر جذب ہو گیا اور پھر ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا ۔ اثر اسی طرح جذب ہوتا ہے اور آنے والی نسلیں بھول جاتی ہیں کہ یہ اندازِ فکر ، یہ اسلوب ، یہ موضوعات جو آج وہ استعمال کر رہی ہیں ، کہاں سے اور کب آئے تھے ۔ لیکن اگر اثر کو تسلسل کے ساتھ دیکھا جائے تو اس کی اصل تک پہنچا جا سکتا ہے اور روایت کی لکیر ایک سرے کو دوسرے سرے سے ملاتی صاف نظر آ سکتی ہے ۔ مرثیے کی روایت میں مرزا کی یہی تاریخی اہمیت ہے ۔

اسلوب کے زیر اثر آتی چلی گئی اور ایک نئے معیارِ زبان و سخن کے لیے راستہ ہموار ہونے لگا۔ اس واقعے کے برسوں بعد محمد باقر آگاہ (۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ع— ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ع) نے "گلزار عشق"[۱] کے دیباچے میں حسرت و یاس کے ساتھ لکھا کہ:

> "جب تک ریاست سلاطینِ دکن کی قائم تھی، زبان اُواکی درمیانے اونکے رائج اور طعن و شماتت سے سالم تھی.... لیکن جب شاہانِ ہند اس ملک زمینِ جنت نظیر کو تسخیر کیے، طرزِ روزمرہ دکنی بیچ محاورہ ہند سے تبدیل پائے تاآنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی۔"

نئے معیارِ اسلوب کی بنیادی صفت یہ تھی کہ قدیم اُردو کا مقامی رنگ اس میں باقی نہ رہا اور سارے برّ عظیم کا ادبی اظہار یکساں ہو گیا۔ اب نہ بیجاپور و گولکنڈا کی دکنی اردو وہی تھی اور نہ گجرات کی گجری، بلکہ فارسی کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والی شمال کی زبان جدید اسلوب کا معیار بن کر عالم گیر ہو گئی تھی— شمال و جنوب کے ایک ہو جانے کے بعد "نئے ادب" کی کیا صورت بنی؟ اس کا کیا معیار قائم ہوا؟ ولی کب اور کیسے ظہور میں آیا؟ اس کا اصل کارنامہ کیا ہے؟ یہ دیکھنے سے پہلے ضروری ہے کہ گولکنڈا کے ادب کا، جو ابھی باقی رہ گیا ہے، مطالعہ کرنے کے لیے پھر الٹے پاؤں واپس چلیں۔

☆ ☆ ☆

---

[۱] گلزارِ عشق: از محمد باقر آگاہ، بیاض (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔ نیز "دیباچہ گلزار عشق" از محمد باقر آگاہ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مطبوعہ صحیفہ لاہور، شمارہ نمبر ۶۲، جنوری ۱۹۷۳ع۔

خاتمہ

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م/۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) نے اپنے دورِ حکومت ہی میں اورنگ زیب سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کا شمالی علاقہ مغلوں کو دے دیا تھا۔ علی کی وفات کے بعد یہ دم توڑتی سلطنت کچھ عرصے تک اور بلکتی سسکتی رہی۔ سکندر عادل شاہ اس علم پرور سلطنت کا آخری تاجدار تھا جس نے ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں قلعے کی کنجیاں اورنگ زیب کے سپرد کر دیں اور تختِ سلطنت سے دست بردار ہو گیا۔ سلطنت بیجاپور کا خاتمہ بظاہر ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں ہوا لیکن عملاً مُغل برسوں پہلے دکن پر حاوی ہو چکے تھے۔ اس کا اظہار اس دور کی شاعری میں بھی ہو رہا تھا۔ ہاشمی محبوبہ کی کالی دھڑی میں اپنے جی کے بیٹھنے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تشبیہ دیتے ہیں:

کالی دھڑی میں دھن تری بیٹھا ہے میرا جیو سو یوں
بیٹھا ہے کرناٹک میں جیوں سکہ سو عالمگیر کا

شریف[۱]، جو اس دور کا ایک اچھا غزل گو اور قصیدہ نگار شاعر ہے، صلح نامہ علی عادل شاہ کے موقع پر علی کی شان میں قصیدہ لکھتا ہے[۱] تو مادۂ تاریخ نکالتے وقت یہ شعر اس کی زبان سے نکل جاتا ہے:

کہیا میں سالِ تاریخ اس وضا مصراع ہو سارا
ہوا یوں صلح اورنگ زیب عادل شہ دہاتے سے
۱۰۷۹ھ/۱۶۶۸ع

اورنگ زیب کی فتح بیجاپور کے ساتھ ہی فتحِ گولکنڈا (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع) کا راستہ بھی ہموار ہو گیا اور شمال و جنوب مل کر ایک ہی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ فتح کے ساتھ ہی مغلوں کا تہذیبی احساس طوفان کی طرح امڈا اور آندھی کی طرح پھیل گیا۔ شمال اور جنوب کے اس اتحاد سے جنوب کی ادبی روایت شمال کے

---

[۱] قصیدہ در تعریفِ علی عادل شاہ: بیاض (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

فصلِ پنجم

قطب شاہی دَور

(۱۵۱۸ع — ۱۶۸۶ع)

پہلا باب

پس منظر، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیّات

(۱۵۱۸ع — ۱۶۸۶ع)

بہمنی سلطنت اپنے زوال کی انتہا پر تھی کہ بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کے بانی، یوسف خان کی طرح، ترک نژاد سلطان قلی بھی اپنی جان بچا کر ایران سے ملکِ دکن آیا اور محمود شاہ بہمنی (۸۸۷ھ — ۹۲۴ھ/۱۴۸۲ع — ۱۵۱۸ع) کے چیلوں کے زمرے میں داخل ہو گیا۔ سلطان قلی، ہمدان کے بادشاہ اویس قلی کا لڑکا تھا۔ باپ نے اس کی تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا تھا۔ سخت کوشی اور جانبازی اُس کے خون میں شامل تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت، جانبازی اور وفاداری کی بدولت تیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ ۹۰۱ھ/۱۴۹۵ع میں تلنگانہ کا صوبے دار بنا دیا گیا۔ اس وقت بہمنی سلطنت آخری سانس لے رہی تھی۔ کئی صوبے خود مختار ہو چکے تھے۔ ۹۱۶ھ/۱۵۱۰ع تک یہ صورتِ حال ہو گئی تھی کہ خود بادشاہ امیر برید کے قبضے میں نظر بند تھا لیکن یارِ وفادار سلطان قلی نے محمود شاہ بہمنی کی زندگی تک اطاعت و وفاداری باقی رکھی اور اس کی وفات (۹۲۴ھ/۱۵۱۸ع) کے بعد اپنی خود مختاری کا اعلان کیا اور ایک ایسی سلطنت کی بنیاد رکھی جو کم و بیش ایک سو اسی سال تک سرزمینِ دکن پر قائم رہی۔ دکن کی یہ پانچوں سلطنتیں ظہیرالدین بابر (م - ۹۳۷ھ/۱۵۳۰ع) کے ہندوستان آنے سے پہلے وجود میں آ چکی تھیں۔ سلطان قلی نے گولکنڈا کو ''محمد نگر'' کا نام دے کر اپنا پایۂ تخت بنایا جو دمشقی تلواروں اور ہیروں کے شہر کی حیثیت سے دنیا بھر میں مشہور تھا۔ جس طرح دربار اودھ اور برّ عظیم کے دوسرے چھوٹے بڑے دربار مغلیہ دربار کی طرز پر سجائے گئے تھے

اسی طرح دکن کی ان پانچوں سلطنتوں نے بھی اپنے دربار بہمنی سلطنت کی طرز پر آراستہ کیے۔ بیجاپور کی سلطنت کنڑی اور مرہٹی کے علاقوں پر مشتمل تھی اور قطب شاہی سلطنت تلنگو کے بیشتر علاقے کو محیط تھی۔ جیسا کہ گزر چکا ہے، ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں اردو ایک مشترک زبان کی حیثیت سے ساری بہمنی سلطنت میں جڑیں پکڑ چکی تھی اور جب یہ سلطنتیں دکن کے نقشے پر ابھریں تو ان سب سلطنتوں کے حدود میں اردو ایک عام بول چال کی زبان کے طور پر بازار ہاٹ میں بولی جا رہی تھی اور اس میں ادبی روایت کا سلسلہ شروع ہوئے ایک زمانہ گزر چکا تھا۔ پہلے بادشاہوں کی زبان ترکی فارسی تھی لیکن تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی میل جول کی وجہ سے رفتہ رفتہ خود اردو بادشاہوں کی زبان بن گئی۔

برعظیم پاک و ہند کے نقشے پر بہت سی سلطنتیں ابھریں اور مٹ گئیں لیکن وہی سلطنتیں باقی رہیں جنھوں نے علم و ادب اور فنون و ہنر کی ترقی میں حصہ لیا۔ قطب شاہی سلطنت ایسی بڑی سلطنت نہیں تھی کہ دوسری کوئی سلطنت اس کا مقابلہ نہ کر سکے، لیکن اس سلطنت نے علم و ادب اور تہذیب و تمدن کے چراغ کو اس طور پر روشن کیا کہ آج تک تاریخ میں خود اس کا نام روشن ہے۔ بانیٔ سلطنت سلطان قلی قطب شاہ (۹۲۴ھ—۹۵۰ھ/۱۵۱۸ع—۱۵۴۳ع) کی ساری عمر معرکوں اور سلطنت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش میں گزری۔ اپنے باپ کو قتل کر کے جب جمشید قلی (۹۵۰ھ—۹۵۷ھ/۱۵۴۳ع—۱۵۵۰ع) تخت پر بیٹھا تو وہ، اپنی بدنفسیوں کی وجہ سے، زیادہ دن حکومت نہ کر سکا اور جلد ہی اس کی جگہ اس کے چھوٹے بھائی ابراہیم قطب شاہ نے لے لی۔ جمشید بھی فارسی کا شاعر تھا لیکن ابراہیم قطب شاہ (۹۵۷ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۰ع—۱۵۸۰ع) کے پُر امن دورِ حکومت میں علم و ادب کو خوب ترقی ہوئی۔ بادشاہ کئی زبانوں پر قدرت رکھتا تھا اور عربی، فارسی اور دکنی کے علاوہ تلنگی بھی روانی سے بول سکتا تھا۔ اس کے دربار میں علما و فضلا کا مجمع رہتا تھا جو سفر و حضر میں اس کے ساتھ رہتے تھے۔ مؤرخوں کا خیال ہے اگر ابراہیم کو تخت نہ ملتا تو قطب شاہی خاندان جمشید قلی پر ہی ختم ہو جاتا۔ ابراہیم نے علوم و فنون کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اپنے اکتیس سالہ دورِ حکومت میں ایسی فضا پیدا کر دی کہ علم و ادب کا پودا تناور درخت بن کر پھل پھول دینے لگا۔

قطب شاہی بادشاہوں کی ایک مشترک خصوصیت یہ تھی کہ وہ سب کے سب اعلیٰ تعلیم سے بہرہ ور تھے۔ انھوں نے ایک طرف اپنے نسلی خصائل باقی رکھے اور اسلامی علوم کو ترقی دی اور دوسری طرف اپنے ملک کے تہذیب و تمدن کو اپنا کر ایک ''تیسرا کلچر'' پیدا کیا جس میں دونوں کلچروں کے صحت مند عناصر موجود تھے۔ ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع میں اُس کے انتقال کے وقت سلطنت مستحکم اور معاشرے میں آگے بڑھنے کی قوت موجود تھی اور ایک ایسی فضا قائم تھی کہ تہذیب کی کلی اس کھلنے ہی والی تھی۔ ابراہیم کے دور میں قاسم طبسی، حاجی ابر قوہی اور خور شاہ بن قباد الحسینی فارسی زبان کے عالم و شاعر تھے اور فیروز، محمود، 'ملا' خیالی اردو زبان میں دادِ سخن دے رہے تھے۔ اُس نے تلنگو زبان و ادب کی بھی سرپرستی کی اور تلنگو شعرا نے ابراہیم قطب شاہ کی مدح میں بہت سی نظمیں لکھیں۔ ممکن ہے اردو فارسی کے اور بھی بہت سے شعرا اس دور میں موجود ہوں لیکن اس دور کی بیشتر تصانیف، عبداللہ قطب شاہ کے دورِ حکومت میں ''خدا داد محل'' میں آگ لگ جانے سے، جہاں ابراہیم کا 'کتب خانۂ خاص' واقع تھا اور جس میں محمد قلی قطب شاہ اور محمد قطب شاہ نے اضافہ کیا تھا، جل کر خاک ہو گئیں۔ جو پودا ابراہیم نے لگایا تھا اس کے پھل محمد قلی قطب شاہ نے کھائے۔ محمد قلی اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کا سالِ تخت نشینی (۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع) ایک ہے۔ علم و ادب کا ذوق دونوں میں مشترک تھا۔ دونوں شاعر تھے۔ دونوں امن پسند تھے اور ایک ایسا تہذیبی ماحول پیدا کرنے کے خواہش مند تھے جس میں اہلِ علم اپنی صلاحیتوں کو پورے طور پر بروئے کار لا سکیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ پُر امن ماحول اور مستحکم معاشرے میں کلچر کا پھول کھلتا ہے اور غیر مستحکم معاشرے اور عالمِ بےیقینی میں فرد و معاشرہ کی تخلیقی صلاحیتیں مرجھا کر سوکھ جاتی ہیں۔ دونوں بادشاہوں کے اسی مزاج کے باعث بیجاپور اور گولکنڈا کے درمیان صلح و امن کا معاہدہ ہو گیا اور اس معاہدے کو پائدار بنانے کے لیے محمد قلی قطب شاہ نے ۹۹۵ھ/۱۵۸۶ع میں اپنی بہن چاند سلطان کی شادی ابراہیم عادل شاہ ثانی سے کر دی جس کا ذکر بڑی محبت سے اس نے اپنے گیتوں میں کئی جگہ کیا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ کا تینتیس سالہ دور اپنی ادبی سرگرمیوں، علمی کاوشوں اور فنی و تخلیقی کاموں کی وجہ سے ہمیشہ یادگار رہے گا۔ قطب شاہی سلطنت کا یہ زرین دور ہے جس پر اردو و تلنگی شاعری کی تاریخ ہمیشہ فخر کرتی رہے گی۔ اسی کے دورِ سلطنت میں شہر حیدر آباد بسا، نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں، باغوں کے نئے نئے طرز وجود میں آئے، فوارے اور نہریں نئے تیور سے زمین کے سینے پر رواں ہوئیں۔ دریاؤں کے کناروں پر سیرگاہیں بنیں۔ عبادت خانے، کتب خانے

اور مدرسے قائم ہوئے ۔ نیز مصوّری اور رقص و موسیقی کو ترقی ہوئی ۔ علما و فضلا نے معاشرے میں اہم مقام پایا ۔ علم کی بنا پر میر محمد مومن استر آبادی وکیل السلطنت مقرر ہوئے ۔ فارسی کے نامی شاعر میرزا محمد امین میر جملہ کی خدمت پر مامور ہوئے ۔ نامور وجہی اسی کے دربار کا شاعر ہے اور احمد گجراتی نے اسی کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ''یوسف زلیخا'' اور ''لیلیٰ مجنوں'' پیش کیں ۔ خود بادشاہ نہ صرف اپنے زمانے کا بڑا شاعر تھا بلکہ آج بھی ایک اہم اور پہلے صاحبِ دیوان شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے ۔

اس کے مرنے کے بعد ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ء میں اس کا بھتیجا اور داماد محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ—۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ء—۱۶۲۵ء) بادشاہ بنا تو اس نے بھی اس روایت کو زندہ و برقرار رکھا ۔ وہ ایک نیک دل ، شریف النفس اور مذہبی انسان تھا ۔ اس نے اپنے چچا کا کلیات مرتب کیا اور اس پر ایک طویل منظوم دیباچہ بھی لکھا ۔ وہ خود بھی شاعر تھا اور ظل اللہ تخلص کرتا تھا ۔ فارسی شاعری اور مذہب و تاریخ کا دل دادہ تھا ۔ کتابیں پڑھنے اور ان پر اپنی رائے لکھنے کا اسے خاص شوق تھا ۔ اس کا بیٹا عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ—۱۰۸۳ھ/۱۶۲۵ء—۱۶۷۲ء) بھی اپنے خاندان کی اسی روایت میں پلا بڑھا تھا ۔ باپ دادا کی طرح وہ خود بھی شاعر تھا ۔ اس کا اردو فارسی کلیات شائع ہو چکا ہے ۔ عبداللہ کے دورِ حکومت میں بہت سے نامور شاعر و نثر نگار پیدا ہوئے جن میں غواصی ، ابن نشاطی ، جنیدی ، طبعی ، میراں جی حسن خدانما ، میراں یعقوب ، سید بلاقی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

سلطنت گولکنڈا کی دفتری زبان ہمیشہ فارسی رہی اور شیعیت و فقہِ جعفریہ کے مشترک عقیدے کی وجہ سے ایران سے تعلقات و روابط بھی گہرے رہے ۔ ایرانی علماء آتے اور معتزز عہدوں پر فائز کیے جاتے ۔ ‘ملا’ محمد شریف وقوعی ، جمشید کے دربار کا ملک الشعرا ، ایران سے آیا تھا ۔ خور شاہ بن قباد الحسینی ، جو ابراہیم کا ندیمِ خاص تھا ، ایران سے آ کر دامنِ سلطنت سے وابستہ ہوا تھا ۔ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں میر محمد مومن استر آبادی ، وکیلِ سلطنت ، مرزا محمد امین ، میر جملہ ایران ہی سے آئے تھے ۔ عبداللہ کے زمانے میں شمس الدین محمد علامہ ابنِ خاتون ، ‘ملا’ جمال الدین ، ‘ملا’ علی بن طیفور ، حسین آملی ، ‘ملا’ فتح اللہ سمنانی اور ‘ملا’ نظام الدین احمد[1] بھی ایران ہی سے آئے تھے ۔ غرضیکہ اس خاندان کے بادشاہوں

---

[1] اردوئے قدیم: شمس اللہ قادری ، ص ۵۶ ، ۵۸ ۔

نے ایرانی تہذیب زبان اور ادب کو اتنی اہمیت دی کہ خود فارسی اسالیب ، آہنگ ، لہجہ ، اصناف اور مذاقِ سخن ابتدا ہی میں یہاں کی مشترک زبان (اردو) پر چھا گئے ۔ جس طرح بیجاپوری اسلوب گجری کے زیرِ اثر پروان چڑھ کر ہندوی رنگ و آہنگ کا حامل ہو گیا ، اسی طرح گولکنڈا کا اسلوب فارسی کے زیرِ اثر پرورش پا کر فارسی رنگ و آہنگ سے قریب ہو گیا ۔ یہی ان دونوں علاقوں کے اسلوب کے مزاج کا بنیادی فرق ہے ۔ جانم اپنی زبان کو گجری کہتے ہیں اور ہندوی اصناف اور اوزان استعمال کرتے ہیں ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے گیتوں میں بھی ہندوی اسطور اور اوزان کا استعمال ملتا ہے ، لیکن ان کے برخلاف گولکنڈا میں ان کے معاصر فیروز ، محمود اور خیالی پورے طور سے فارسی اسلوب ، بحور اور اصناف کی پیروی کر رہے ہیں ۔ دسویں صدی ہجری میں جب ہندوی اصناف کا رواج بیجاپور میں عام ہے ؛ گولکنڈا میں غزل مقبول صنفِ سخن ہے ۔ فارسی اسلوب و روایت کے اس اثر کا اندازہ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات سے بھی کیا جا سکتا ہے جہاں ''اردو زبان اوزان و بحور ، جذبات و تخیّل اور تشبیہ و محاورہ میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندوی جذبات و تخیّلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں[1] ۔'' یہ بات بھی واضح رہے کہ فارسی اسلوب ، اصناف اور بحور کا باقاعدہ اور پہلا اثر گولکنڈا ہی سے بیجاپور اس وقت پہنچتا ہے جب مقیمی ، غواصی کے تتبع میں اپنی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' لکھتا ہے : ع

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں (مقیمی)

اور پھر اس کی پیروی میں امین ''بہرام و حسن بانو'' تصنیف کرتا ہے : ع

قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال (امین)

اس کا اثر صنعتی کے ''قصۂ بے نظیر'' پر بھی پڑتا ہے اور وہ بھی بیجاپوری اسلوب کے برخلاف فارسی عربی الفاظ اور بحر کے علاوہ مثنوی کی صنفِ سخن کو اپناتا ہے اور اپنی زبان و بیان کی خصوصیت یہ بتاتا ہے کہ :

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول ادک بولنے نے رکھیا ہوں امول
(صنعتی)

گولکنڈا کے ان اثرات نے خود بیجاپوری اسلوب کو بھی نرم بنا دیا ہے ۔ گولکنڈا اور بیجاپور کے اسالیب کے مزاج و رنگ کے فرق کو ہم عصر شعرا کے کلام کے تقابلی مطالعے سے آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے ۔ پہلے گولکنڈا کے شعرا کا

---

[1] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

عجب کچھ اس زمانے کے ہیں چالے
کبھی میٹھے کبھی کڑوے کسالے

بیجاپور

[علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۷ع—۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) برہان الدین جانم: "ارشاد نامہ" تصنیف ۹۹۰ھ:

اللہ سنوروں پہلیں آج   کیتا جن یہ دھوں جگ کاج
جگتر کیرا توں کرتار   سبھوں کیرا سرجنہار
ترلوک ارچے سمریں مل   ات بکھانے وسو تلتل
دھرتی آکاس کیے پتر   لیکھن لیکھے کریں چستر
قیامت لگ جے کریں بھنت   تا تجھ قدرت ہوئے گنت

(۲) کلامِ ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو (۹۸۸ھ—۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۲۷ع):

ہردم آوے پیارے تیرے عشق کی باؤ مُنج
فی سلگانے جیو کو نہیں تو جاوے کا بُج
مست نین ہور اچپل اچولے یوں رہے
سول واکھیں جیو ساتھ تو اول ہوں دیوں رہے
دوہرا: رنگ کر پھراؤں دم تن جو کیتی شیشی تاس
فال دیکھے جیتو پیو کب آوے منج پاس
دوہرا: نورس سور جگت جوت اگر سرو گنی
پوست سرسُتی ماتا ابراہیم پرساد بھئی دونی

(۳) علی نامہ: نصرتی، سنہ تصنیف ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ع:

کیا میں جن بیل کوں یوں بڑی   ہدی سو فلک کا چھ منڈوا چڑی
سخن میں نہوتی ہو کرامت چلک   کوانا نہ ہرگز سخنور تلک
کہ یو شعر میں آج اس دھات بات   کہیا سو بڑے دیدے کے سنکات
کسی کا بی نا ہت الپڑیا مگر   رکھیا ہوں بجا طاقِ گردون اپر
رتن دیکھ لیتے ہیں صاحب نظر   کہ اندلے الگے کیا رتن کیا پتھر
کہ حق فہم کا گنج ہے آن گت   کیا بہوت کچھ لیٹ پایا سوں پٹ

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گولکنڈا کے اسلوب میں ابتدا ہی سے فارسی اثرات کی روح بول رہی ہے اور بیجاپور کے اسلوب میں ہندوی اثرات سرایت کیے ہوئے ہیں۔ اسی لیے گولکنڈا کے زبان و بیان اس اسلوب سے قریب تر

رنگ و اسلوب دیکھیے اور پھر بیجاپوری شعرا کا:

گولکنڈا

[ابراہیم قطب شاہ (۹۵۷ھ—۹۸۸ھ/۱۵۵۰ع—۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) فیروز: "پرت نامہ" قبل ۹۷۳ھ:

تُہی قطبِ اقطاب جگ پیر ہے   تُہی غوثِ اعظم جہانگیر ہے
تُہی چاند، باقی ولے تارہے   تو سلطان، سردار ہیں سارہے
ولایت سوں جب توں اچایا علَم   علَم تجھ تلے ہیں ولی سب حشم
تُہی نور دیدا نبی کا ہتیں   تُہی عین دستا علی کا یقیں
کہ باغِ علی کوں تو گلشن کیا   چراغِ حسن کوں تو روشن کیا

(۲) کلامِ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ—۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۱۱ع):

تمھارا حسن سو قدرت تھی روشنی پایا
حوراں کا حسن ترے حسن انگے جیسے چراغ
شراب پھول کھلے آیرے باغ، تو خط میں
پلا توں ساقی سرمست منج کوں یک دو ایاغ
زہرہ کا باؤ مُنجے باورا کیا ہے اب
صبا کا باؤ معطر کرتی توں میرا دماغ
معانی شکرِ خدا کر، نہ کر توں غم ہرگز
نبی کے نانوں تھی آتا مُنجے خوشی کا سراغ

(۳) پھولبن: ابنِ نشاطی، سنہ تصنیف ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع:

مجھے یکدن دیا ہاتف نے آواز
پرت کی داستاں کے اے سخن ساز
سخن کا آج ہو کر تو گُہر سنج
سخن کا کھولتا ہی کیا سبب گنج
سخن کے پھول کی تاثیر نے توں
معطر کر جگ یک دھیر نے توں
سخن کوں فہم سوں کرتا ہے توں خوب
ملاحت بات کا دھرتا ہے توں خوب
سخن کوں تو سنگارن جانتا ہے
سخن کوں تیرے سب کوئی مانتا ہے

ہیں جو ولی دکنی کے ہاں اپنا رنگ جماتا ہے اور اسی لیے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری ، نصرتی بیجاپوری کے مقابلے میں ، ہمارے لیے آج بھی زیادہ قابلِ فہم ہے ۔ خود "ملا" وجہی کی ''سب رس'' اسی اسلوب اور اسی زبان و بیان کی نکھری ہوئی شکل ہے ۔ یہ اسلوب چونکہ فارسی کے زیرِ اثر پروان چڑھ رہا ہے ، جو شمال کی زبان کے مزاج سے بے حد مماثل ہے ، اسی لیے ''سب رس'' میں "ملا" وجہی ہندوستان کی زبان کی پیروی کرتا ہے اور اپنی زبان کو ''زبانِ ہندوستان'' ہی کہتا ہے ۔ گولکنڈا کے اسلوب کا آہنگ اور اُس کی موسیقی اس لیے بیجاپوری اسلوب کے آہنگ و موسیقی سے الگ ہے ۔

اصنافِ سخن میں دوہرے اور کبت بھی ملتے ہیں لیکن بیجاپوری ادب کے مقابلے میں ان کی حیثیت صرف منہ کا ذائقہ بدلنے کی ہے ورنہ گولکنڈا میں شروع ہی سے فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کی جا رہی ہے ۔ گولکنڈا کے ابتدائی دور کے شعرا فیروز ، محمود ، "ملا" خیالی ، غزل اور مثنوی کی ہیئت میں دادِ سخن دے رہے ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ اور "ملا" وجہی بھی شعوری طور پر فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور اسے ایک جدید تخلیقی عمل کے طور پر قبول کیے ہوئے ہیں ۔ غزل ابتدا ہی سے ایک اہم اور مقبول صنفِ سخن کے طور پر گولکنڈا میں اُبھر رہی ہے ۔ محمود بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے ۔ فیروز غزل اور مثنوی دونوں کو ذریعۂ اظہار بنا رہے ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ کے ہاں بھی غزل ہی بنیادی درجہ رکھتی ہے ۔ وہ نظمیں بھی ، جو مسلسل موضوعات پر لکھی گئی ہیں ، ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں ۔

بیجاپور میں مثنویوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن وہ مثنویاں جنھوں نے خود بیجاپور کے ادب کو متاثر کیا اور اس کا رخ موڑا ، گولکنڈا ہی میں لکھی گئیں ۔ وجہی کی ''قطب مشتری'' نے غواصی کو ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' لکھنے پر اُکسایا ۔ غواصی کی اس مثنوی نے مقیمی کو متاثر کیا اور مقیمی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' نے خود بیجاپور کے ادب کے رخ کو موڑ دیا اور وہاں کے اسلوب کو پیرویٔ فارسی کے راستے پر ڈال دیا ۔ اس کے بعد جتنی مثنویاں لکھی گئیں وہ کم و بیش ، براہِ راست یا بالواسطہ مقیمی اور غواصی کا اثر قبول کرتی ہیں ۔ غواصی ، جس نے غزل اور دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ، بنیادی طور پر مثنوی کا شاعر ہے ۔ اس کی تینوں مثنویاں — سیف الملوک و بدیع الجمال ، مینا ستونتی اور طوطی نامہ — گولکنڈا کے ادب کی اہم مثنویاں ہیں ۔ وجہی کی مثنوی "قطب مشتری" دکنی ادب کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔

ابن نشاطی کی مثنوی ''پھولبن'' نے بھی مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا ۔

گولکنڈا میں قصیدے کا رواج بھی ملتا ہے ۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں بادشاہِ وقت کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں ۔ قصیدے کی یہ شکل ہمیں قطب مشتری اور سیف الملوک میں بھی ملتی ہے اور شیخ احمد کی مثنویوں یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں میں بھی ۔ دوسری شکل ان مدحیہ اشعار کی شکل میں ملتی ہے جن میں حمد ، نعت ، منقبت ، مدحِ چہار یار اور بزرگانِ دین کی شان میں اشعار لکھے گئے ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں ایسے بارہ قصیدے ملتے ہیں ۔ غواصی نے الگ سے بھی قصیدے کی صنف کو استعمال کیا ہے اور ظہیر فاریابی و کمال خجندی کی پیروی میں انھی کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں ۔ لیکن بحیثیت مجموعی گولکنڈا میں قصیدے کی اتنی بڑی روایت نہیں ملتی جتنی بیجاپور میں شاہی اور خصوصیت کے ساتھ نصرتی کے ہاں نظر آتی ہے ۔

اسی طرح یہاں کے ادب میں مرثیے کی روایت بھی ملتی ہے ۔ محمد قلی قطب شاہ نے کئی مراثی لکھے ۔ غواصی اور عبداللہ قطب شاہ اور دوسرے شعرا نے بھی مرثیے میں طبع آزمائی کی لیکن قصیدے کی طرح بیجاپور میں مرثیے کی روایت زیادہ پختہ ہے ۔ گولکنڈا میں کوئی بھی شاعر ایسا نہیں جو مرثیے میں مرزا بیجاپوری کا مقابلہ کر سکے ۔ عام طور پر جو مرثیے ، سلام اور سوز ملتے ہیں وہ غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں ۔ گولکنڈا کے ادب میں نہ صرف فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کی گئی ہے بلکہ فارسی اوزان ، بحور اور صنائع بدائع کو بھی شاعری میں استعمال کیا گیا ہے اور اسی وجہ سے گولکنڈا کے ادب کا رنگ و مزاج بیجاپور کے ادب سے الگ ہو جاتا ہے ۔

ازمنۂ وسطیٰ کا یہ معاشرہ عشق و عاشقی کو زندگی میں سب سے اہم مقام دیتا تھا اور حیات و کائنات کے مسائل تک عشق ہی کے ذریعے پہنچتا تھا ۔ اس عشق کے دو بڑے دائرے تھے : ایک عشقِ مجازی اور دوسرا عشقِ حقیقی ۔ یہ دونوں دائرے زندگی کی ہر سطح پر کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ یہ تہذیب عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کا سراغ لگاتی ہے اور یہ دونوں مل کر ایک اکائی بناتے ہیں ۔ یہاں عشق سے زندگی کے کاکل بھی سنوارے جا رہے ہیں اور تہذیبِ نفس کا کام بھی لیا جا رہا ہے ۔ عشق کی اس اہمیت اور معنی کے بغیر اس تہذیب کی تخلیقی قوتوں اور عوامل کو پورے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا ۔ ''قطب مشتری'' میں "ملا" وجہی نے عشق و عقل پر متعدد اشعار لکھے ہیں اور جم کر عشق و عقل کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر کا

اظہار کیا ہے ۔ اپنی نثری تصنیف ”سب رس“ میں بھی عشق ہی کے راز کھولے ہیں ۔ ”سببِ تالیفِ کتاب“ میں وجہی نے لکھا ہے کہ ”حضور بلائے ، پان دئے ، بہوت مان دئے ہور فرمائے کہ انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا ناؤں عیاں کرنا ، کچھ نشان دھرنا“ ۔ ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ کا موضوع بھی عشق ہے جس میں غواصی نے بتایا ہے :

کہ سیف الملوک ہور بدیع الجمال   یو دونوں ہیں عالم منے بے مثال
ان دونے کا داستاں بولا توں   سو دفتر ان عشق کا کھول توں

ابنِ نشاطی نے بھی ”پھولبن“ میں عشق ہی کے راز کھولے ہیں :

سراسر عشق کے ہیں اس میں رازاں   کیے سو عشق بازی عشق بازاں

یہی اس دور کے ادب کا بنیادی موضوع ہے ۔

ازمنۂ وسطیٰ کا معاشرہ ”بادشاہوں“ کا معاشرہ تھا اور سارا معاشرہ اسی ”ادارے“ کے اردگرد گھومتا تھا ۔ اسی لیے اس دور کے ادب میں سارے کردار شہزادے شہزادیاں ، بادشاہ وزیر ، راجے مہاراجے ملتے ہیں ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سرزمینِ دکن کی تہذیب ، شمالی ہند کی طرح ، فارسی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس کے زیرِ اثر بدل کر ایک نئے قالب میں ڈھل رہی ہے ۔ سیاست میں ، انتظامِ سلطنت میں ، فوجی تربیت و تنظیم میں ، آدابِ محفل اور آرائش و زیبائش میں ، لباس ، کھانے پینے ، رہنے سہنے ، اٹھنے بیٹھنے میں اسی تہذیب کی پیروی کی جا رہی ہے ۔ یہی عمل ادبی سطح پر بھی ہو رہا ہے اور فارسی تصانیف کو ، ان کے فکر و خیال کو اردو کے قالب میں ڈھالا جا رہا ہے ۔ اسی لیے یہ سارا دور اخذ و ترجمہ کا دور ہے ۔ شاید ہی کوئی قابلِ ذکر تصنیف ایسی ہو جو فارسی سے نہ لی گئی ہو ۔ ”ملا“ وجہی کی ”سب رس“ فتاحی کی تصنیف ”دستورِ عشاق“ کے نثری خلاصے ”قصۂ حسن و دل“ سے ماخوذ ہے ۔ غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ کا موضوع و قصہ فارسی ”الف لیلہ“ سے لیا گیا ہے ۔ ”مینا ستونتی“ بھی کسی فارسی رسالے سے ماخوذ ہے جیسا کہ غواصی نے خود بتایا ہے :

رسالہ اتھا فارسی ہو اول   کیا نظم دکنی سیتی بے بدل

”طوطی نامہ“ نخشبی کی فارسی نثری تصنیف ”طوطی نامہ“ سے ماخوذ ہے ۔ اس کا اعتراف غواصی نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ :

ہوئے حضرتِ نخشبی سچ مدد   دیا میں اسے تو رواج اس سند
پراگندہ خاطر نہ کر اس بدل   کیا ترجمہ مختصر اس بدل

ابنِ نشاطی کی ”پھولبن“ بھی ایک فارسی قصے ”بساتین“ کا ترجمہ ہے :

بساتیں جو حکایت فارسی ہے   لطافت دیکھنے کی آرسی ہے
چمن کے باغ کی لے باغبانی   بساتیں کی کئی سو ترجمانی

محمد قلی قطب شاہ نے حافظ کی غزلیں کی غزلیں اُردو میں ترجمہ کی ہیں ۔ احمد کی لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا بھی فارسی سے ماخوذ اور ترجمہ ہیں ۔ حتیٰ کہ گولکنڈا کے آخری دور میں جب میلاد ناموں ، معراج ناموں ، وفات ناموں اور واقعاتِ کربلا پر مثنویوں کا رواج بڑھا تو بھی شاعروں کی نظر فارسی زبان کی اس قسم کی تصانیف پر پڑی ۔ عبداللطیف نے وفات نامہ لکھا تو اُسے فارسی سے لے کر اُردو کا جامہ پہنایا اور بتایا :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زباں   ولے ہر کسے زاب ہونے عیاں
اتھے سال پیمبر کہ ہجرت کیا   ہوا اوسوقت دکھنی ہو ترجمہ

فارسی تہذیب ترجموں کے ذریعے ہندوی تہذیب کو ایک نئی توانائی اور ایک نیا نکھار دے رہی ہے ۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ترجمے کس طرح ایک تہذیب اور اس کے ادب کی کایا کلپ کر دیتے ہیں ، دکنی ادب کا مطالعہ خاص دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے ۔ اس عمل نے اُردو ادب کی پہلی روایت کو ، جو خالص ہندوی روایت تھی ، بدل کر فارسی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس و روایت سے اس طور پر پیوست کیا کہ ایک نئی ”ہند ایرانی تہذیب“ وجود میں آ گئی جو ”ایرانی“ رنگ و آہنگ کی حامل ہوتے ہوئے بھی ”ہندوی“ تھی ۔ اگر فارسی روایت ہندوی روایت کو اس طور پر نہ بدلتی تو اس برّعظیم کی قدیم تہذیب گل سڑ کر کبھی کی فنا ہو چکی ہوتی ۔ اس تخلیقی عملِ امتزاج نے خود ہندوی طرزِ احساس کو نہ صرف فنا ہونے سے بچا لیا بلکہ ”اسلامی ایرانی“ اثرات کو اس برّعظیم کے ماحول و فضا میں رنگ کر ایک طرف ہندو تہذیب کو بدل دیا اور دوسری طرف یہاں کے مسلمانوں کو بھی ایسی تہذیب دی جس میں برّعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہر علاقے کے مسلمان یکساں طور پر شریک تھے اور جسے آج ہم ”ہند مسلم ثقافت“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ خود اُردو زبان اسی تہذیبی عمل کا عظیم لسانی ثمر ہے ۔

گولکنڈا میں نثر کی بھی بڑی روایت ملتی ہے ۔ بیجاپور میں یہ روایت کمزور ہے ۔ وہاں نثر عوامی سطح پر صرف تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال میں آ رہی ہے اور اس میں ”ادبیت“ عنقا ہے ۔ جانم کی ”کلمۃ الحقائق“ کو اولیت کا درجہ ضرور حاصل ہے لیکن گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف ”سب رس“ آج بھی تاریخی اعتبار

ہے اُردو نثر کا شاہکار ہے ۔ یہاں ادبیت بھی ہے اور فنکار کا وہ شعوری عمل بھی جو کسی تحریر کو ادب بناتا ہے ۔ یہاں وجہی قدیم اُردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کی کوشش کر رہا ہے اور مخصوص فکر و منصوبہ کے ساتھ ایک نیا اسلوب بنا رہا ہے ۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے شعور کے ساتھ کر رہا ہے ۔ یہاں ابہام ہے ، التزام ہے ۔ اسی لیے کہتا ہے کہ :

> ''آج لگن اس جہان میں ہندوستان میں ہندی (اُردو) زبان سوں ، اس لطافت اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر ، گلا کر نہیں بولیا . . . دانش کے تیشے سوں پہاڑ اٹھایا تو یہ شیریں پایا تو یوں ''نوی بات'' پیدا ہوئی ۔''

ازمنہ وسطیٰ کا یہ کلچر شاعرانہ کلچر تھا ۔ شاعری کو نہ صرف زندگی میں سب سے اہم مقام حاصل تھا بلکہ یہ ایک عام خیال تھا کہ اس سے تا ابد نام روشن رہتا ہے ۔ اس دور میں نثر کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی ۔ وہ موضوعات بھی جو آج نثر اور صرف نثر میں ادا کیے جاتے ہیں ، اس زمانے میں نظم میں بیان کیے جاتے تھے ۔ وجہی کی یہ کوشش کہ وہ نثر کو نظم میں گھلا کر ملا کر ، ایک کر رہا ہے ، اسی انداز فکر اور غالب تہذیبی رجحان کا نتیجہ ہے ۔ پہلی بار خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی فارسی تصنیف ''شرح تمہیدات ہمدانی'' کے اُردو ترجمے میں نثر کے ایک الگ وجود کا احساس ہوتا ہے ۔ ترجمہ کرتے وقت خدانما کے سامنے مقصد مذہبی تھا ۔ وجہی کی طرح ''نوی بات'' پیدا کرنا نہیں تھا ۔ لیکن نثر کی یہ روایت آگے چل کر میراں یعقوب تک پہنچی تو یہاں نثر کا الگ مزاج اور واضح ہو گیا ۔ یہاں عبارت سادگی کی طرف آ گئی ہے اور اس میں ''نثریت'' کا احساس گہرا ہو گیا ہے ۔ ''شمائل الاتقیا'' میں نثر وہ کام کر رہی ہے جو نظم کے ذریعے ممکن نہیں تھا ۔ ''شرح تمہیدات'' کے ترجمے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ فلسفۂ تصوّف جو اب تک جامؔ اور بالخصوص اعلیٰؔ سے منسوب کیا جاتا رہا ہے ، جس میں جامؔ نے آب و آتش اور خاک و باد کو بنیاد بنایا تھا اور جس میں امین الدین اعلیٰ نے ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ خالی (خلا) یا ہوا کو بھی ایک عنصر تسلیم کیا تھا ، در اصل اعلیٰ و جامؔ کی فکر کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اس کے خالق بھی خواجہ بندہ نواز گیسو دراز تھے جو کہتے ہیں کہ "بارے اپنی پچھانت کا عشق بتی رکھ کہ کیا ہوں ۔ یا ساقی ہوں یا پانی ہوں یا آگ ہوں یا باوا ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا

نور ہوں[۱] ۔" یہاں وہ سارے تصوّرات آ جاتے ہیں جو صدیوں تک مختلف شکلوں میں دکن میں مقبول رہے ہیں ۔ اس نقطۂ نظر سے بھی ''شرح'' کا مطالعہ خاص دل چسپی کا حامل ہے ۔

اس دور میں فارسی کے بجائے اُردو میں لکھنے کا رواج ، ماسوا اور وجوہ کے ، اس لیے بھی بڑھ گیا تھا کہ فارسی کے ذریعے معاشرے کی اکثریت تک پہنچنا اب ممکن نہیں رہا تھا ۔ اُردو وہ واحد زبان تھی جو نہ صرف چاروں طرف بولی جا رہی تھی بلکہ جس کے ذریعے عوام و خواص ، شاہ و گدا سب کو خطاب کیا جا سکتا تھا ۔ اسی لیے علی امین الدین نے جب میراں یعقوب سے "شمائل الاتقیاء" کو اُردو کا جامہ پہنانے کی فرمائش کی تو اُن کے پیشِ نظر بھی یہی مقصد تھا ۔ میراں یعقوب کے الفاظ یہ ہیں : ''جو کتاب شمائل الاتقیا کوں ہندی زبان میں لیاوے تا ہر کس کوں سمجیا جاوے ۔'' اسی وجہ سے پورے دکن میں فارسی نظم و نثر کے ترجمے اُردو میں ہو رہے ہیں ۔ عبداللطیف کا یہ شعر بھی اسی رجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان   ولے ہر کسے زیب ہوئے عیاں

لسانی نقطۂ نظر سے گولکنڈا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ہیں جو ہمیں بیجاپوری زبان میں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں بیجاپور کے سلسلے میں کر چکے ہیں ۔ تذکیر و تانیث ، واحد جمع کے طریقے ، فعل اور متعلقاتِ فعل کا استعمال ، اسما و صفات میں ''نا'' لگا کر مصدر بنانے کا طریقہ ، 'چ' تاکیدی کا استعمال ، متحرّک و ساکن الفاظ میں بے قاعدگی ، مستقبل کے لیے "سی" کا استعمال ، حرفِ اضافت کا جمع ہونا اور املا وغیرہ کی خصوصیات تقریباً یکساں ہیں ۔ جو کچھ فرق ہے وہ در اصل ذخیرۂ الفاظ اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والی آوازوں کا ہے ۔ گولکنڈا کی زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں اور یہاں کی زبان کو ایک نیا رنگ روپ دے رہے ہیں ۔

ان صفحات کے مطالعے سے گولکنڈا اور اس کے ادب کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے ۔ اب رہی یہ بات کہ اس ادب کے خد و خال کیا تھے اور اس کی انفرادی و نمایاں خصوصیات کیا تھیں ؟ ان کا مطالعہ ہم آیندہ صفحات میں کریں گے ۔

☆ ☆ ☆

---

[۱] مترجمہ شرح تمہیدات ہمدانی : از میراں جی خدا نما ، (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

دوسرا باب

فارسی روایت کا آغاز

(۱۵۱۸ع—۱۵۸۰ع)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، سلطنتِ گولکنڈا کے بانی سلطان قلی قطب شاہ کا دورِ حکومت ۹۲۴ھ/۱۵۱۸ع سے شروع ہوتا ہے اور اس کے جانشین ابراہیم قطب شاہ کا عہدِ حکومت ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع میں ختم ہو جاتا ہے ۔ اس چوالسٹھ سال کے عرصے میں بہت سے فارسی شعرا کے نام سامنے آتے ہیں ۔ تاریخِ قطب شاہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مُلا حسین طبسی نے ، جو سلطان قلی قطب شاہ کا قاضی القضاۃ اور ایرانی عالم تھا ، ایک کتاب تصنیف کی تھی جس میں حلال اور حرام جانوروں کی بابت شرعی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی تھی اور ان سب جانوروں اور پرندوں کا ذکر کیا تھا جو ہندوستان اور ایران میں پائے جاتے ہیں ۔ طبسی نے جہاں فارسی و ترکی میں ان جانوروں اور پرندوں کے نام دیے تھے وہاں دکنی میں بھی ان کے مترادف الفاظ لکھے تھے ۔ ان ناموں کو دیکھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں بھی دکنی ایک ایسی زبان تھی جس کی اہمیت ، کسی ایسی کتاب میں جس کا مخاطب عام آدمی ہو ، مُسلّم تھی ۔ طبسی نے مکی (مکھی) ، کوبتر (کبوتر) ، گدہ (گدھا) ، لنڈہ (لنڈا) ، مُرتی (ایک شکاری پرندہ) ، لالکہ (لانڈکہ ، بھیڑیا) اور لوابری (لومڑی) وغیرہ الفاظ اس کتاب میں درج کیے ہیں ۔

بعد کے آنے والے شعرا نے اس دور کے چند اُردو شاعروں کا ذکر اپنے کلام میں کر کے ہمارے ذوقِ تجسس کو تازہ کر دیا ہے ۔ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ—۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ع—۱۶۱۱ع) ظہیر فاریابی اور انوری کے ساتھ محمود اور فیروز کا

ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :

اگر محمود ہور فیروز بے ہوش ہوئیں عجب کیا ہے
ہوئے یخ وصف نا کر سک ظہیر ہور انوری بے ہوش

مُلا وجہی نے "قطب مشتری" میں انھیں جس طرح یاد کیا ہے ، اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز و محمود دونوں شاعری میں "نادر" تھے اور شاعری کا وہ مخصوص مزاج ، جو وجہی کے کلام میں نظر آتا ہے ، اس کی داغ بیل انھی نے ڈالی تھی :

کہ فیروز محمود اچھتے جو آج   تو اس شعر کوں بہوت ہوتا رواج
کہ نادر تھے دونوں ہی اس کام میں   کیا نیں کنیے بول اچھوں قام میں

مُلا وجہی "قطب مشتری" میں ایک اور جگہ فیروز کو یاد کرتا ہے :

کہ فیروز آ خواب میں رات کوں   دعا دے کے چومے مرے ہات کوں
کہیا ہے توں یو شعر ایسا مُرس   کہ پڑنے کوں عالم کرے سب ہوس
توں ایسی ترز دل نے پنجا توی   کہ دُسرے کریں سب تری پیروی

"پھولبن" میں ابنِ نشاطی نے "اُستاد فیروز" کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

ہوں وہ کیا کروں فیروز اُستاد   جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد

اور مُلا خیالی کو یوں یاد کیا ہے :

اچھے تو دیکھتے مُلا خیالی   یوں میں برتیا ہوں سب صاحب کمالی

"داستانِ فتح جنگ"[1] میں سید اعظم نے خیالی کا ذکر یوں کیا :

خیالی کی نوجوان غواصی کی بحر   ہلالی کے گوہر ہور بحری کی لہر

آنے والی نسلوں کے شعرا نے جس انداز اور احترام سے فیروز ، محمود اور خیالی کا ذکر کیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ لوگ اپنے دور کے نامور شعرا تھے اور انھوں نے اپنے طرزِ سخن سے ایک ایسی راہ نکالی تھی جسے آنے والی نسلوں نے قبول کیا اور آگے بڑھایا ۔ اسی لیے جب وہ اپنے کلام میں ان خصوصیات کو برتتے تو انھیں وہ لوگ یاد آ جاتے جنھوں نے اس مخصوص مزاج اور طرزِ سخن کی داغ بیل ڈالی تھی ۔ فیروز ، محمود اور خیالی کے کلام کے مطالعے سے (جو اب تک نایاب تھا) یہ بات سامنے آتی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں فارسی اصناف ، بحور ، اسلوب ، لہجہ ، بندش و تراکیب اور صنعتیات و اشارات کی پیروی کر کے دکنی اُردو کو ، ہندوی روایت کے برخلاف ، فارسی کے سانچے میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کی تھی ۔ آج جب ہم محمود ،

---

[1] داستانِ فتح جنگ : از سید اعظم (قلمی) ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

فیروز اور خیالی کے کلام کا مقابلہ آنے والی نسلوں کے شعرا سے کرتے ہیں تو ہمیں ان کے کلام میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے آنے والے شعرا نے انھیں یاد کیا تھا ۔ ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب زبان و بیان کے کسی امکان کو بعد کی نسلیں اپنے تصرف میں لے آتی ہیں تو ایک زمانہ گزرنے کے بعد یہ سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے کہ پیش روؤں میں آخر ایسی کیا خصوصیت تھی جس کی پیروی ان لوگوں نے کی تھی ۔ آج فیروز ، محمود اور خیالی کی حیثیت اس پھوک کی سی رہ جاتی ہے جس کا ست محمد قلی ، وجہی ، غواصی اور ابنِ نشاطی وغیرہ لے لیتے ہیں ۔

فیروز بیدری ، جس کا نام قطب دین قادری تھا ، بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد گولکنڈا چلا آیا ۔ "پرت نامہ" کے ایک شعر میں اس نے اپنا نام ، تخلص ، سلسلہ اور وطن کو اس طرح ظاہر کیا ہے :

مجھے ناؤں ہے قطب دیں قادری
تخلص سو فیروز ہے بیدری

مثلاً وجہی نے ان اشعار میں ، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے ، فیروز اور محمود کو جس انداز میں یاد کیا ہے ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ "قطب مشتری" کے سالِ تصنیف (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء) سے بہت پہلے ان دونوں کا انتقال ہو چکا تھا اور ان کا کلام نئی نسل کے شعرا محمد قلی قطب شاہ اور وجہی وغیرہ کے لیے قابلِ تقلید تھا ۔ فیروز کے "پرت نامہ" اور چند غزلوں کے علاوہ ہمارے پاس کوئی اور چیز نہیں ہے جس سے ان کی پوری قدر و قیمت کا اندازہ لگا سکیں ۔ لیکن یہ بات یقینی ہے کہ فیروز و محمود نے ایک نیم پختہ ، ادھ کچری ادبی زبان میں فارسی زبان کا رس گھول کر جس روایت کو جنم دیا اس نے گولکنڈا میں بالخصوص اردو شاعری کے اسلوب کا رخ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے موڑ دیا ۔ فیروز اور محمود کے زبان و بیان ، بعد کے آنے والے شعرا سے بھی زیادہ صاف ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر اس زبان کے مزاج و معیار کو فارسی زبان کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی ۔ بعد کے دور میں اصناف ، بحور ، اسلوب و لہجہ کے رنگ و آہنگ کا معیار و اثر تو قائم رہا لیکن ہندوی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا استعمال مقابلۃً بڑھ گیا ۔

"پرت نامہ" ۱۲۱ اشعار پر مشتمل ایک مدحیہ نظم ہے جس میں فیروز نے حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح کر کے اپنے پیر و مرشد شیخ ابراہیم مخدوم جی

(م-۹۷۳ھ/۱۵۶۵ء)[1] کی مدح میں اشعار کہے ہیں اور اپنے پیر و مرشد کو اس طرح دعا دی ہے جس طرح ایک زندہ آدمی دوسرے زندہ آدمی کو دیتا ہے :

براہیم مخدوم جی جیوتا
ہے صرف وحدت سدا پھولا

اس سے قطعی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فیروز نے "پرت نامہ" مخدوم جی کی وفات (۹۷۳ھ) سے پہلے تصنیف کیا تھا ۔

غور سے اس مدحیہ نظم کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کے لکھنے کا مقصد حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح نہیں ہے بلکہ یہ ساری پیش بندی اپنے پیر و مرشد مخدوم جی کی مدح کے لیے کی گئی ہے ۔ طریقہ یہ اختیار کیا گیا ہے کہ پہلے غوثِ اعظم کی تعریف کر کے انھیں : ع

علی بعد برحق امامِ ولی

اور

محی الدین سو پیر میرا اہے

کہا گیا ہے ۔ اور پھر لکھا ہے کہ ایک رات وقتِ سحر ، جو قبولِ دعا کا وقت ہے ، خواب میں ایک پُر نور گھر دیکھا ۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ یہ محی الدین کا آستانہ ہے ۔ شاعر گھر کے اندر جانے کی آرزو کرتا ہے تاکہ غوثِ اعظم کے دیدار سے مشرف ہو ۔ اتنے میں درمیان کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور وہ اندر داخل ہو جاتا ہے جہاں وہ غوثِ اعظم کو دیکھ کر اپنا سر ان کے قدموں پر رکھ دیتا ہے اور ہاتھ جوڑ کر سامنے کھڑا ہو جاتا ہے ۔ غوثِ اعظم اسے بیٹھنے کا اشارہ کرتے ہیں اور مرید ہونے کی بشارت دیتے ہیں ۔ اس کے بعد فیروز یہ کہہ کر گریز کرتا ہے کہ محی الدین (غوثِ اعظم) تو میرے خواب میں آئے تھے لیکن بیداری میں میں نے "مخدوم جی" کو پا لیا :

محی الدین ہم سوتے میں آیا
سو میں جاگ مخدوم جی پالیا

اس کے بعد ساری خصوصیات ، جو غوثِ اعظم کے سلسلے میں بیان کی ہیں ، مخدوم جی میں دیکھنے لگتا ہے اور "محی الدین ثانی" کہہ کر اس طرح مدح کرتا ہے :

محی الدین ثانی سو مخدوم جیو
ازے جیو اس پت پرم مد پیو
براہیم مخدوم جی جیوتا
ہے صرف وحدت سدا پھولا
بڑا پیر مخدوم جی جگ منے
منگیں تحفتاں معتقد اس کنے

---

[1] "در سال نہصد و ہفتاد و سہ ہجری از دارِ پر ملال بقربِ ایزدِ متعال پیوست" خزینۃ الاصفیا : جلد اول ، ص ۱۲۹ ، مطبع ثمر ہند ، لکھنؤ ، ۱۲۹۰ھ ۔

وہی پھول جس پھول کی باس توں   وہی جیو جس جیو کے پاس توں
کریماں کی مجلس کرامت تجھے   امیناں کی صف میں امامت تجھے
توں سلطان جگ کا و جگ میں فقیر   کہ سب بادشاہاں کوں توں دستگیر
سبحاں توں طلب دار کرتار کا   کہ ہے مست بےہوش دیدار کا
محبت کے دریا میں غوّاص توں   کہ سب موتیاں میں رتن خاص توں
جسے پیر مخدوم جی پاک ہے   اسے دین و دنیا میں کیا باک ہے
جسے پیر مخدوم جی عشق باز   وہی دو ہی جگ میں ہوا کارساز
سو مخدوم جی پیر فیروز کا   نگہبان فردا و امروز کا
جو تیری نظر ہوے یہ یکبار ہوئے   کہ سب خاک میری سونے کار ہوئے
محی الدین تیرا توں میرا میاں   توں میرے، محی الدین کے درمیاں
کہیا تو کہ فیروز میرا مرید   بڑے بخت میرے جو تیرا مُرید

اس مدحیہ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فیروز نے مرید ہونے کے فوراً بعد اسے لکھا تھا۔ اس نظم میں وہ روانی، سلاست اور لہجہ محسوس ہوتا ہے جو فارسی زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ فیروز اُسی اسلوب اور طرزِ ادا کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج سے تقریباً سوا چار سو سال پہلے فارسی اسلوب کو قدیم اردو کے اندر سمونے کی کوشش میں فیروز اور اس کے معاصر شعرا نے کتنا خونِ جگر صرف کیا ہوگا، اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے کسی دوسری زبان کے اسلوب و مزاج کو اپنی زبان میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ جنھوں نے کسی مخصوص اسلوب کے رنگ و آہنگ کو اپنی تخلیقات میں اُبھارنے کا عمل کیا ہے یا انھوں نے گھنے جنگل میں، جہاں انسان چلتا بھول جائے، نیا راستہ بنانے کا کام کیا ہے۔ فیروز کے ہاں اسلوب و طرزِ بیان ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کے ذریعے اس نے اردو زبان میں ایک نئی شان اور ایک نئی تخلیقی قوت پیدا کرکے آنے والے شعرا کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ اگر فیروز، محمود اور خیالی وغیرہ اس دور میں یہ کام انجام نہ دیتے تو محمد قلی قطب شاہ، وجہی اور غواصی بھی زبان و بیان کے جنگل میں اسی طرح بھٹکتے رہتے جس طرح اُن کے بہت سے ہم عصر، اس روایت سے الگ رہ کر، بے نام و نشان رہ گئے۔

فارسی زبان : لہجہ، آہنگ و اسلوب کا اور ظہور فیروز کی غزل میں بھی ہوتا ہے لیکن یہ عمل زیادہ چمک دمک کے ساتھ محمود اور حسن شوقؔ کے ہاں نظر آتا ہے۔ جب فیروز اپنی غزل میں یہ اسلوب اور لہجہ پیدا کرتا ہے تو وہ

غزل کی اس روایت کی طرف قدم بڑھاتا ہے جس کے فراز پر آج حضرت ولی کھڑے ہیں:

یاقوت تے سرنگی دو لعل ہیں ادھر تجھ
کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں
تیری کمر کی باوی سِکھ سِکھ ہوا جو دبلا
جیوں تار پیرہن کا، یہ تار پیرہن میں

"کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں" یا "جیوں تار پیرہن کا، یہ تار پیرہن میں" — یہ وہ لہجہ و طرزِ ادا ہے جو ایک نیا اسلوب ہے اور جو بعد میں مقبول ہو کر، نئی نسل کے شعرا کے تصرف میں آ کر اتنا عام اور پامال ہو جاتا ہے کہ آج خود اہلِ نظر کو بھی نظر نہیں آتا کہ ان لوگوں کی کیا اہمیت تھی۔ یہ میز جس پر میں لکھ رہا ہوں اور جو خوب صورت و آرام دہ ہے، آج سینکڑوں ہزاروں بڑھئی نہ صرف اس جیسی بلکہ اس سے کہیں بہتر میزیں بنا سکتے ہیں۔ لیکن اس بڑھئی نے کتنا عظیم تخلیقی کارنامہ انجام دیا ہوگا جس نے برسوں کی محنت، جد و جہد اور اپنے بھونڈے شعور کے ساتھ پہلی میز بنائی ہوگی اور جو آج مجھے نہایت بھونڈی، بد وضع اور ایک دلچسپ عجوبہ سی معلوم ہوتی ہے۔ فیروز و محمود کے اسلوب کی بھی یہی حیثیت و اہمیت ہے۔ فیروز کی اسی غزل کے چند شعر اور دیکھیے:

سرو قدت سہاوے جو نوبہار بن میں
نازک نہال پنچیا اس جیو کے چمن میں
دو نین ہر قدم تل میں فرش کر بچھاؤں
جوں ہنس چلے اٹک تے سو دھن ہنڈے انگن میں
جس بزم میں بھی جھمکے میرا جو چاند سب لِس
روتا اچھوں و جلتا جیوں شمع انجمن میں
گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں
جب سانول سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں
فیروز ہے صد کا دیکھن جمالِ سوری
ہر حال اس صنم کا آکھیں خیال من میں

اب فیروز کی ایک غزل اور پڑھیے:

سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری
سُکھ پھول تے نازک بدنے تو حور ہے یا استری

خوباں منیں ورساز توں خوش شکل خوش آواز توں
جو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری
یہ انگ باوں باس کر ابھرن سنگتیں راس کر
واتا مرصّع کاس کر مُسکتی سو ہے چولی بھری
اے لار سب سنگار سوں پگ پائلاں جھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ووسی بٹھاوا ہم گھڑی
سو دھن کہے فیروزیا ایسے دِوانا کی کیا
جھ کار تیں لیا رہا جیو تو اہے جم باوری

ان غزلوں کے مزاج میں ، اوزان و آہنگ اور قافیے کے اہتمام میں بھی رنگِ سخن ابھرتا نظر آتا ہے ۔ اس میں گیتوں کی سی مٹھاس کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ پراکرتی الفاظ عشق کے جذبات کے ساتھ مل کر میٹھے ہو جاتے ہیں ۔ فیروز کی غزلوں میں تصوّرِ عشق مجازی ہے لیکن اس کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف بھی ہے ۔ یہاں ہندوی و فارسی اثرات ایک نئے توازن کے ساتھ گلے مل رہے ہیں ۔ محبوب ''مرد'' بھی ہے اور ''استری'' بھی ۔ وہ ''چنچل سلکھن چھند بھری'' بھی ہے اور ''خوش شکل و خوش آواز'' بھی ۔ ''نازِ پریاں ، شمع انجمن ، سروقدی'' کا بھی ذکر ہے اور ''سانولی سکھی ، گوری سہیلی'' کا بھی ۔

''پرت نامہ'' اور فیروز کی غزلوں کی زبان پر ، جہاں فارسی اسلوب کا اثر اسے ایک نئی ادبی شکل دے رہا ہے ، وہاں پنجابی لہجہ و الفاظ کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ یہ اثر سارے دکن اور سارے شمال میں ہمیں شروع ہی سے نظر آتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اہلِ پنجاب شروع ہی سے اس زبان کی تشکیل و تعمیر میں شریک رہے ہیں اور اس کا بنیادی لہجہ اس زبان کے بولنے والوں کے خون سے پل بڑھ کر جوان ہوا ہے ۔ ''پرت نامہ'' اور غزلوں کے ان چند مصرعوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ اثرات کس طرح ایک دوسرے سے گھل مل کر اب اردو کے لہجے میں پیوست ہو گئے ہیں :

ع : تجھیں میں دستا علی کا یقیں (پرت نامہ)
ع : دسیں گے منے سب سیادت کے سیں ''
ع : نہ روشن دسے چندر جوں سُورتل ''
ع : چھوڑیا سو کی منج آتھی آکھنا ''
ع : رہا ہیرو نے تو اُن پاس ہے ''

ع : جیوں بانس چلے اٹکے نے سو دھن ہلاے انگن میں (غزل)
ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کہاں اساریاں ''
ع : ہر حال اس صنم کا آکویں خیال من میں ''
ع : سو دھن کہے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا ''

اس دور کی زبان اس نقطۂ نظر سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ ابھی مختلف لسانی اثرات ایک دوسرے کے ساتھ آنکھ مچولی سی کھیل رہے ہیں ۔ وہ بیک وقت نظر بھی آ رہے ہیں اور چھپ بھی رہے ہیں ۔

محمود کی شاعری میں یہ رنگِ سخن ، یہ لہجہ اور یہ آہنگ زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے ، اور اس کا ایک سبب یہ ہے کہ محمود کا کافی کلام ہمارے سامنے ہے جس کے ذریعے اس کی شاعری کا مطالعہ ، فیروز کے مقابلے میں ، زیادہ تفصیل کے ساتھ کیا جا سکتا ہے ۔ جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، محمود کی اُستادی اور شہرت کا سبب بھی وہی تھا جو اُستاد فیروز کی شہرت کا تھا ۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ قدیم اردو ادبی اسلوب کی سرحد میں داخل ہو گئی ہے اور فارسی اسلوب و لہجہ سے اپنے مزاج کی آرایت کر رہی ہے ۔ فیروز کی طرح محمود بھی شمال سے دکن میں گیا تھا ۔ وہ ایک قادر الکلام شاعر تھا جس نے اردو کے علاوہ فارسی ، افغانی اور پنجابی میں بھی شاعری کی تھی لیکن اس کی اصل شہرت اردو کلام کی وجہ سے تھی :

شعر شیریں کا لیا لے ہے رواج دکھنی منے
طوطیاں اپنے پراں کے پند میں دفتر کئے (محمود)

محمود کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاہ شہباز کا مرید تھا :

کہے شاہ شہباز محمود کوں
قدم رکھ توں ہر فن میانے ثبوت

محمود کوں شہباز بولے صرع کھولے
تن خصلتاں کوں چھوڑ جو پاوے وصال کوں

ایک ''جھولنا'' میں ، جو گجری کی ایک صنف ہے ، شاہ شہباز کا اس طرح ذکر کرتا ہے :

تیرے نین مدا ہیں مست لالہ میرے دلکوں مار بیہوش کئے
میرے حال کوں دیکھ بے حال ہوئے لوکاں دیکھ کے جم خروش کئے

دیکھو پیر شہباز ٹک دیکھنے میں یاراں سب سگل مدہوش کئے
محمود دیکھ تجھاوں دل منیں تیرے جیو کوں یو مے اوش کئے

شاہ شہباز ، جن کا اصل نام ملک شرف الدین بن ملک عبدالقدوس تھا ، شہر احمد آباد میں رہتے تھے اور شاہ علی خطیب (خلیفۂ مخدوم قطبِ عالم بخاری) کے مرید تھے ۔ احمد آباد کا حاکم آپ سے ناراض ہو گیا تو برہان پور چلے آئے[1] اور بادشاہِ خاندیس عینا عادل خان نے قلعۂ اسیر کے قریب آپ کو رہنے کے لیے جگہ دی ۔ انھوں نے ۱۰ ربیع الآخر ۹۳۳ھ/۱۵۲۷ء میں وفات پائی ۔ "مضامینِ حقائق و معارف میں ارشادات ان کے بہت ہیں[2] ۔" پہلے دو شعروں میں محمود نے اپنے پیر کے انھی ارشادات کا ذکر کیا ہے ۔

"سب رس" کے ایک قلمی نسخے کے ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کا سلسلہ بھی ایک واسطے سے پیر شہباز سے ملتا ہے ۔ ترقیمے میں لکھا ہے کہ "مولانا وجہی چشتی کے پیر شاہ علی متقی کے پیر میاں شاہ باز ایں ہمہ چشتی گزراست[3] ۔ اس ترقیمے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاہ علی متقی ملتانی (م ۔ ۹۷۵ھ/۱۵۶۷ء)[4] اور محمود کم و بیش ہم عصر تھے اور "ملا" وجہی سے ایک نسل پہلے تھے ۔

محمود کا بیشتر کلام[5] غزلوں پر مشتمل ہے لیکن ساتھ ساتھ اس نے 'جھولنا ، مرثیہ ، قصّہ ، کبت اور دوہرے بھی لکھے ہیں ۔ کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی سے اس کا گہرا تعلق ہے اور وہ فارسی اسلوب ، مضامین ، رمز و کنایہ کو قادر الکلامی کے ساتھ اردو شاعری میں استعمال کر رہا ہے اور اسے ایک نیا رخ دے کر ایک نئے مزاج و لہجہ سے آشنا کر رہا ہے ۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر اردو زبان کے اظہارِ بیان میں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں غزل اپنی پوری ہیئت و خصوصیت کے ساتھ استعمال میں

آ رہی ہے ۔ ان چند اشعار سے اردو شاعری کے اس قدیم دور کے نئے رجحان ، نئے اسلوب اور نئے طرزِ ادا کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

نرد بازی عشق کے دایم لگیا ہے کھیل نے
محمود عاجز کوں اپنا حیرت منے ششدر کیے
جو کوئی نمارے عشق کی حالت ستی ماہر ہوا
چھوڑیا سگل اسلام کوں تجھ زلف میں کافر ہوا
ظاہر گنگا کے جل ستی نہانا سو کچھ نیں اسے بھن
خونِ جگر کے نیر سوں نہایا سو او طاہر ہوا
دو جگ ستی فارغ ہو اچھے رند و نظر باز
محمود دیوانہ ہو ہورے تیرے درس کا
دل ہوں روشنی دلکوں مدد امداد روے سوں
چراغِ بے بہا روشن کئے ہانی ستی یاراں
پرکہ محمود دنیا میں توں رسم آمیز عالم کوں
اپنا مکہ موڑ کر بیٹھے جو تجے تج جیو کے یاراں
گر کان ہیں تجھ کوں ارے اس باغ میں غنچے سگل
کرتے ہیں سو بزبان ستی تلقینِ خاموشی تجھے
مومن سبق اول ہے یو بے تاج کوں مغرور رکھ
یو طفل دل تج عشق کے مکتب منے پڑتا ہجے
بے ہاٹ ہو دو روز کا توشا کمر کوں باند چل
مغرور ہو بیٹھا ہے کے اوٹھے طلا کاری جھجے
تیری برہ کی فوج نے دل شہر کا کینا لوٹے
رو رو کے تج محمود کا سینے اپر کرتا ہجے
تیرے مست محمود کوں لے 'تمنا
تشنے نا ہوسی اس میں تیری بڑائی
لکڑی ستی حیات ہے دنیا میں آگ کوں
منصور کوں ملاحظہ کچھ نیں ہے دار کا
میں کفشِ تعلق کوں مٹیا نقش پا کن
دیوانے کوں پروا نہیں ہے خارزار کا
محمود کی صفت ستی محمود ہے خبر
اس جگ میں لیں دنیا تجھے محمود سار کا

---

[1] برکات الاولیا : مصنّفہ امام الدین احمد ، ص ۶۳ ۔
[2] تاریخِ برہان پور : ص ۱۰۵-۱۰۸ ، مطبوعہ شیخ چمن کوثر تاجر کتب ، برہان پور ۔
[3] تذکرۂ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو ، ص ۳۲۳ ، مطبوعہ ادارۂ ادبیاتِ اردو ، حیدر آباد دکن ، ۱۹۵۷ء ۔
[4] تاریخِ برہان پور : ص ۱۱۸ ۔
[5] بیاضِ قلمی : انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

ایک غزل کے چار شعر اور دیکھیے :

تا کفر چھپانے دلِ حیران و نہ دیں کوں
از نقشِ چپ و راست خبر نیں ہے نگیں کوں
آلودہ اہے عشق ز بیتابی٘ عشاق
نیں زلزلہ٘ خاک سوں غم چرخِ بریں کوں
ہرچند ہوس ہے تجھے اس جگ میں خوشحال
زنہار لکو کھول اہس چینِ جبیں کوں
ڈرتا ہوں میں اس مستِ سیہ چشم سوں آخر
بے دیں کریں محمود سے سجّادہ نشیں کوں

یہ رنگِ سخن اس طور پر ، اس شکل میں ، اس جماؤ کے ساتھ ہمیں محمود کے علاوہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جس کی روانی ، سلاست اور شیرینی کو اپنی شاعری میں دیکھ کر محمد قلی قطب شاہ کہہ اُٹھتا ہے کہ اگر محمود میرے یہ اشعار دیکھتا تو تعجب نہیں وہ بھی بے ہوش ہو جاتا ۔ یہی وہ رنگِ غزل ہے جو حسن شوق کے ہاں اُبھرتا ہے ۔ ان منتخب اشعار میں ہمیں تغزّل کا احساس ہوتا ہے ۔ اردو غزل میں ایک نیا رجحان سانس لیتا دکھائی دیتا ہے ۔ یہاں لفظوں کی ترکیب اور بندش سے ایک لہجہ بنتا اُبھرتا نظر آتا ہے اور جب ہم : ع ”ظاہر گنگا کے جل سیتی نہانا سو کچھ اپس اے بھوں“ کا مقابلہ : ع ”منصور کوں ملاحظہ کچھ نیں ہے دار کا“ یا : ع ”از نقشِ چپ و راست خبر نیں ہے نگیں کوں“ یا : ع ”زکسیے قید نگہ سوں حیا آشنائی“ سے کرتے ہیں تو اس نئے لہجے اور نئے اسلوب کا فرق سامنے آ جاتا ہے ۔ اب ہندوی اثرات اردو شاعری سے بھاپ بن کر اُڑ رہے ہیں اور ان کی جگہ فارسی اثرات لے رہے ہیں ۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ فارسی اسلوب و لہجہ ہندوی اسلوب و لہجہ سے مل کر ایک ایسی نئی شکل اور تبدیلی کو سامنے لا رہا ہے جو نہ خالص فارسی ہے اور نہ خالص ہندوی ۔ جس میں نیا پن بھی ہے اور اپنا پن بھی ۔ محمود کے ہاں یہ دونوں اثرات مل جل کر دو زبانوں کی تحلیل کا کام کر رہے ہیں ۔ محمود اس دور میں انھی تبدیلیوں کا نمایندہ و ترجمان ہے ۔

وہ بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے اور غزل کی ہیئت کو پورے طور پر استعمال میں لا رہا ہے ۔ اس کے ہاں ہر غزل میں مطلع اور مقطع ملتا ہے ۔ ہر غزل

میں کم از کم پانچ اشعار ضرور ہوتے ہیں ۔ جہاں اشعار کی تعداد ایک ہی بحر ، ردیف و قافیہ میں زیادہ ہے وہاں پانچ اشعار کے بعد نیا مطلع کہہ کر اسے فارسی روایت کے مطابق دو غزلہ بنا دیتا ہے ۔ ایک بھی غزل ایسی نہیں ہے ، جیسا کہ ہم نے عادل شاہی دور کی غزل کے مطالعے میں لکھا ہے ، کہ جہاں صرف ردیف پر غزل کی ہیئت قائم کی گئی ہو ۔ محمود نے ہر غزل میں قافیہ بہر صورت قائم رکھا ہے ۔ زیادہ تر غزلوں میں ردیف و قافیہ دونوں کا التزام ملتا ہے ۔ اس کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشوں سے شعر میں ایک خوب صورت آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور اس میں روانی ، شیرینی اور برجستگی بڑھ جاتی ہے ۔ رند و نظر باز ، چراغِ بے بہا ، وہم آمیز عالم ، تلقینِ خاموشی ، نقشِ چپ و راست ، بیتابی٘ عشاق ، چینِ جبیں ، مستِ سیہ چشم ، شورِ جرس ، کمندِ عاقل ، ہنگامِ بہار ، غیر از آفتاب ، طفلِ دل ، حیا آشنائی ، لعلِ میگوں ، دشنامِ یار ، دردِ عشق ، حسنِ عاقبت ، لوحِ دل ، کفشِ تعلق ، زلزلہ٘ خاک ، نظارۂ وصفِ خدا جیسی تراکیب سے وہ اپنی غزل میں ایک ایسی تازگی اور نئے پن کو جنم دیتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ہمیں کہیں نظر نہیں آتا ۔ یہی وہ ”تازگی“ ہے جو اس کی شاعری میں ”فرح بخش“ ہے :

دل تازگی آچھڑکی فرح بخش روح کوں   محمود کا جو شعر عزیزاں ادا کراں

محمود کے ہاں موضوعاتِ غزل میں بھی تبدیلی آئی ہے ۔ وہ غزل کو صرف و محض عورتوں سے باتیں کرنے یا عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال نہیں کرتا ۔ اس کے ہاں موضوعات میں تنوّع ہے ۔ ایک غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

جو قدم راکھیے سبک ساری کی رہ میں جیوں حباب
لیں ہے لغزش پالو کوں اس کے اگر چلتا پر آب
آج ہور کل پر اپس کی زندگی کا کھال توں
جو توں کرتا ہے سو کرلے حق کے کاماں کوں شتاب
کب تنک بھٹکے گا توں بے ہودہ کاماں کے پچھے
دیکھ توں دُنیا دُنی کوں جگ میں مانندِ سراب
سرد مہری اس کہ لوگاں کی دلاں میں جا کئی
مُکھ گرم کس کا دسیا نیں مجھ کوں غیر از آفتاب

یا یہ دو شعر دیکھیے :

حسنِ لیلیٰ کا تماشا دیکھ مجنوں مُکھ منے
کیوں گزرتا سربسر از آفتابِ عاشقاں

کے کھجاتا سر کوں بیٹھا جگ منے افسوس سوں
کر طلب محمودِ دلسوں از جنابِ عاشقاں

یہاں صرف محبوب کے سراپا ، حسنِ جسمانی اور ناز و انداز کا بیان نہیں ہو رہا ہے بلکہ غزل اپنے دامن میں زندگی کے مختلف تجربات بھی سمیٹتی محسوس ہوتی ہے ۔ اس کے ہاں غزلوں میں جسم کی وہ گرمی محسوس نہیں ہوتی جو قلی قطب شاہ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ جو سو سال بعد نصرتی ، ہاشمی اور شاہی کے ہاں کھل کھیلتی ہے ۔ یہاں ایک طرح کا سوز ہے ۔ دبا دبا سا ناصحانہ انداز اور لہجہ دیکھ کر ولی کی غزل کے امکانات واضح ہو کر پہلی بار محمود کے ہاں ابھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ مثال کے لیے یہ چند اشعار اور دیکھیے :

شیخ و ہمیں ہم مشرباں ہیں لیک ہنگامِ بہار
وو چھپا پیوے شراب ہور میں پیوں پیدا شراب
جیو جدہاں ہمراہ ہووے باغ سوں بہتر ہے دشت
یہاں ہوا ، ہر پیالے وہاں بھڑے مینا شراب
خلقتے رلدا منیں محمود نیناں کھول دیکھ
جیو شراب ہے ، دل شراب ہے ، سر شراب ہے ، پا شراب

اگر ان اشعار کو ، جن کے حوالے ہم نے اوپر دیے ہیں ، موضوع کے تنوع کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ وہ موضوعات ہیں جو آیندہ دور کی غزل میں زیادہ ابھر کر سامنے آتے ہیں ۔ محمود کی غزل میں جو لہجہ بنتا ہے وہ اردو شاعری کے اسلوب میں ایک ایسا تیکھا پن پیدا کر رہا ہے جو ہمیں دلفریب یا محمود کی زبان میں ''دل نہاد'' معلوم ہوتا ہے ۔ جب وہ کہتا ہے : ع

''جیو شراب ہے دل شراب ہے سر شراب ہے پا شراب''

یا

ع : ''آسودہ اچھے عشق ز بے تابیِ عشاق''

یا جب وہ کہتا ہے :

میرا حال دیکھ یک دگر بولتے ہیں   عزیزاں اتی سخت ہوتی جدائی

تو ہمیں پہلی بار غزل کے لہجے میں سبھاؤ ، تیور اور تیکھے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں اردو شاعری کے سُر اور لَے بدل رہے ہیں اور ایک نئی آواز سنائی دے رہی ہے جو فارسی کی آواز سے مماثل بھی ہے اور الگ بھی — یہی وہ تبدیلی تبدیلی ہے جو محمود نے اردو غزل میں کیا اور جس کے باعث آنے والے شعرا اسے

خراج دیتے اور اس کی پیروی کرتے ہوئے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھاتے رہے ۔

محمود کی زبان میں قدامت ضرور ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو دکنی میں ملتی ہیں ۔ جیسے : ع

''انکھیاں میریاں لگیاں لگنے تمہارے دکھ میں جنو گاراں''

میں اسم ، ضمیر ، فعل کی جمع ایک ہی طریقے سے بنائی گئی ہے یا اتھا ، اچھے ، تاہوسی ، لکو ، وو ، مشا ، ستی ، دستا ، جھاونا وغیرہ الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی اس کے کلام پر غالب رنگ فارسی اسلوب کا ہے جو اس دور میں ایک نئے اور دلفریب تجربے کی حیثیت رکھتا ہے اور محمود کو اردو غزل کی روایت کے معمارِ اول کی کرسی پر بٹھا دیتا ہے ۔

'ملا' خیالی بھی فیروز و محمود کا ہم عصر ہے جس کی ایک غزل کے علاوہ ہمیں کوئی اور چیز نہیں ملی ۔ اس کی بنوائی ہوئی دو منزلہ خوب صورت مسجد قلعہ گولکنڈا کے قریب آج بھی موجود ہے جس کے کتبے[1] کے آخری مصرعے ''از برائے آں بود تاریخ او رکنِ بہشت'' کے دو لفظ ''رکنِ بہشت'' سے سالِ تعمیر ٩٧٧ھ/١٥٦٩ع نکلتا ہے ۔ گویا اس سال تک بوڑھا 'ملا' خیالی زندہ تھا ۔ ابن نشاطی اور سید اعظم نے خیالی کے ''صاحبِ کمال'' ہونے اور اس کے تخیّل کی بلند پروازی کی جس طرح تعریف کی ہے اس کا ذکر اس باب کے شروع میں ہم کر چکے ہیں ۔ ایک غزل کو دیکھ کر (اور یہ بھی پہلی بار منظرِ عام پر آ رہی ہے) خیالی کی تاریخی اہمیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی ۔ اس کی غزل میں وہی مزاج نظر آتا ہے جو فیروز ، محمود اور حسن شوقی کی غزلوں میں ملتا ہے ۔ اس میں روانی ، ردیف و قافیہ کا التزام اور فارسی اسلوب کی دھوپ ہندوی اسلوب کی چھاؤں سے اسی طرح مل رہی ہے جس طرح اس کے دوسرے ہم عصروں کے ہاں ملتی دکھائی دیتی ہے ۔ غزل[2] یہ ہے :

بالی سروپ سودھن جوں پوتلی نین میں
صاحب جمال ایسے سکھیں نہ کوئی لنکھن میں

---

[1] سب رس : حیدرآباد دکن ، اگست ١٩٣٩ع ۔
[2] قدیم بیاض (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

مشتار کے چتارے لکھنے ملیں ہیں سارے
مُکھ دیکھ مُند ہمارے گم ہو رہے اپن میں
تجہ کیس گھونگر والے بادل پٹہان ہے کالے
تس مانگ کے اُجالے بجلیاں اُٹھیاں گگن میں
لہاریاں بھوان اٹل ہے کالا سمند کجل ہے
جل میں نین کمل ہے پُتلیاں بھنور تین میں
نارنج پھول جانی تس پھول آسانی
دو پھول زعفرانی اچھے ہیں سیم تن میں
اچھے اُتم رنگ سوں دھج لے کھوڑے ہیں سچ سوں
ٹلیے نہ مست گج سوں ہوسی نہ کس پتن میں
سہکتے سو دوتے گلالاں جھمکے سو جوت گالاں
کس نور کرن ہلالاں چند سور ہے بدن میں
یہ بول بولتا ہوں موتی سوں رولتا ہوں
امرت گھولتا ہوں کھٹ دودھ کے رجن میں
فارسی میں ہے ہلالی ترکی میں ہے جامی
دکھن میں ہے خیالی ، ہے شاعری کے فن میں

خیالی نے اس غزل میں قافیے کا التزام اس طرح رکھا ہے کہ ہر مصرعے میں دو قافیے ہیں ۔ تین قافیے ایک سے اور چوتھا قافیہ غزل کے عام قافیے کے مطابق ۔ غزل کی ہیئت کا یہ روپ فیروز کی ایک غزل میں بھی ملتا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں :

لا کے پلک دکھہ تاب میں یوں رات دیکھیا خواب میں
تجہ مکھ ہوتواں محراب میں دو نین دیوے لالیا
جھمکت جبیں لاہید ہے تجھ مُکھ منے کا بھید ہے
روشن نہ کیوں خورشید ہے انکہ پھر نکس دیکھلاتیا

اور یہی عمل حسن شوقی کے ہاں بھی ملتا ہے جب وہ کہتا ہے :

خوش مانگ لا سنوارے موتی دسیں ہو تارے
جیوں چاند سوں ستارے اوکجے ہیں سیام گھن میں
رانے نین سرنگ ہیں وو مست جوں ترنگ ہیں
کرتے اپسیں جنگ ہیں مُکھ نور کے صحن میں

حسن شوقی کی یہ غزل خیالی کی زمین میں ہے ۔ اسی زمین میں فیروز کی غزل کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ۔ غزل کا یہ روپ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز ، محمود ، خیالی اور حسن شوقی کی تخلیقی کاوشوں کے زیر اثر دکن میں غزل اپنے قدم جما چکی تھی اور ان شعرا نے اسے ایک ایسا نیا رنگ ، نیا رُخ اور نیا اسلوب و آہنگ دے دی تھی جس کی وجہ سے ان کی استادی کی دھوم سارے دکن میں مچ گئی تھی ۔ لیکن جب ہماری نظریں اس روایت کی تلاش میں اور پیچھے کی طرف جاتی ہیں تو وہاں صدیوں کی گرد نے سب کچھ دبا دیا ہے ۔ شاید اب سے پچاس سال بعد ہم قدیم ادب کو ، نئی کھدائیوں کے بعد ، اور زیادہ بہتر طریقے پر سمجھنے کے اہل ہو سکیں گے ۔ یہ سب شعرا محمد قلی قطب شاہ اور "ملا" وجہی کے پیش رو ہیں اور انہی کی روایت پر آنے والے شعرا اپنے کلام کی عمارت کھڑی کرتے ہیں ۔

☆ ☆ ☆

تیسرا باب

فارسی روایت کا رواج

(۱۵۸۰ع—۱۶۱۰ع)

گولکنڈا میں، ’’ملا‘‘ خیالی کی تعمیرِ مسجد (۹۷۷ھ/۱۵۶۹ع) کے وقت محمد قلی قطب شاہ کی عمر چار سال تھی اور ابراہیم قطب شاہ کے دورِ حکومت میں ابھی دس سال کا عرصہ اور باقی تھا۔ بیجاپور میں علی عادل شاہ اول برسرِ حکومت تھا اور ہندوستان پر مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر کو حکومت کرتے تیرہ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ دکن کی مشہور جنگ ’’جنگِ تالیکوٹ‘‘ کو چار سال ہو چکے تھے۔ محمود، فیروز اور ’’ملا‘‘ خیالی کی شاعری کی آواز سارے دکن میں گونج رہی تھی۔ گولکنڈا کی سرکاری زبان فارسی تھی اور فارسی زبان کے شاعر و عالم نہ صرف قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے بلکہ اعلیٰ منصبوں پر بھی فائز کیے جاتے تھے۔ اردو زبان بازار ہاٹ میں، صوفیائے کرام کی خانقاہوں میں اور شعرائے کرام کے کلام میں نظر آ رہی تھی۔ خود بانیِ سلطنتِ گولکنڈا سلطان قلی کی اولاد دکن کی تہذیب و معاشرت میں رچ کر اب دکنی ہو گئی تھی۔ وہ محلوں میں زیادہ تر مقامی زبانیں استعمال کرتی — اردو اور تلگو ان کی زبانیں تھیں جن میں وہ عوام و خواص سے بات چیت کرتے۔ سرکاری امور تحریری طور پر فارسی زبان میں اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح آج کل انگریزی میں لکھے جاتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ نہ صرف یورپ بلکہ ایک حد تک ایشیا بھی نشاۃ الثانیہ کے دور سے گزر رہا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ (۹۷۳ھ—۱۰۲۰ھ/۱۵۶۵ع—۱۶۱۱ع) نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ باپ (ابراہیم قطب شاہ) نے اس کی تعلیم کا معقول انتظام کیا تھا۔ علاقی ماحول کی وجہ سے حسن پرستی اس کی گھُٹی میں پڑی تھی اور حسین و جمیل عورتوں کی صحبت اسے دل و جان سے عزیز تھی۔ محمد قلی قطب شاہ

۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور تینتیس سال تک حکومت کر کے اڑتالیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ وہ دکن کا پہلا بادشاہ ہے جس نے اسی برعظیم کا لباس اختیار کیا۔ وہ امن پسند بادشاہ تھا اور اس کا دورِ حکومت سلطنتِ گولکنڈا کے عروج کا دور ہے۔ اس کے زمانۂ حکومت میں نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں۔ ’’چہار مینار‘‘ اس کے ذوقِ تعمیر کا آج بھی زندہ ثبوت ہے۔ حیدرآباد کا شہر اسی نے آباد کیا۔ مدرسے، کتب خانے اور نہریں بنوائیں۔ علم و ادب اور فنونِ لطیفہ کو ترقی ہوئی۔ ان حالات نے خوش حالی کو پیدا کیا۔ اس دور میں محسوس ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی تہذیبی قوتوں کے سہارے دکن کی تہذیب کے خد و خال ایک نئے روپ میں ڈھل رہے ہیں۔ وہ نئی نئی رسومات و تقریبات، جو محمد قلی قطب شاہ نے شروع کیں، اس کی زندگی میں ہر سال باقاعدگی سے منائی جاتی رہیں۔ محرّم کی رسومات، مسلمانوں کی مذہبی تقریبات جیسے عیدِ میلادالنبی، عیدِ سوری، عیدِ غدیر، عیدِ مولودِ علیؓ، شبِ معراج، شبِ برات، عید الفطر اور بقر عید کے علاوہ نوروز، بسنت، جشنِ برسات اور دوسری تقریبات بھی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں جن میں ساری رعایا دل سے شریک ہو کر جشن مناتی تھی۔ ان تقریبوں کے موقعے پر بادشاہ خود بھی نظمیں لکھتا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ کا کلیات ایسی نظموں سے بھرا پڑا ہے۔

محمد قلی ایک پُرگو اور اردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ اس سے پہلے بھی شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن اب تک کسی نے اپنا دیوان فارسی طریقے سے بہ اعتبارِ حروفِ تہجی ترتیب نہیں دیا تھا۔ اس کا اردو دیوان، جیسا کہ اس کے وارثِ تخت و تاج، داماد اور بھتیجے سلطان محمد قطب شاہ نے اپنے منظوم دیباچے (۱۰۲۵ھ/۱۶۱۶ع) میں لکھا ہے، پچاس ہزار اشعار پر مشتمل تھا:

مگر شاہ کہے بیت پچاس ہزار   دھرے وصف ایس سو کہن ہوت ھار

کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اپنی نجی صحبتوں میں وہ شاعری کی زبان ہی میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا تھا۔ طبع کی روانی میں کوئی چیز اس کے راستے میں حائل نہیں ہو سکتی تھی، حتیٰ کہ بحر اور وزن کے مطابق جیسی ضرورت پڑتی تھی وہ اپنا تخلص لے آتا تھا۔ کلیات میں اس نے سترہ تخلص استعمال کیے ہیں۔ کہیں محمد، محمد شاہ، محمد قلی، محمد قطب، قطبِ زماں، قطب شہ، محمد قطب شہ، محمد قطب شہ غازی تخلص لایا ہے اور کہیں محمد قطب شہ راجہ، محمد قطب شہ سلطان، قطب شہ نواب، معانی، قطب معنی، قطب معنا،

قطب ، معانی اور ترکمان' باندھا ہے ۔ لیکن زیادہ تر معانی ، قطب ، قطب شہ اور ترکمان بطور تخلص استعمال کیے ہیں ۔

جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، محمد قلی قطب شاہ اُس دور کا فرد ہے جب یورپ ہی میں نہیں بلکہ ایشیا میں بھی "نشاۃ الثانیہ" کا دروازہ کھل رہا ہے ۔ ہر سلطنت میں غیر معمولی قابلیت و صلاحیت کے حاکم نظر آ رہے ہیں اور ان سے ہر فن کے صاحبانِ کمال اور اربابِ ہنر وابستہ ہیں ۔ انگلستان میں ملکہ' ایلزبتھ اور شیکسپیئر و بیکن اپنے دور کے نمائندے ہیں ۔ ہندوستان میں اکبرِ اعظم اور ابوالفضل ، فیضی ، عُرفی ، خانخاناں اور مُلا عبدالقادر بدایونی مغلیہ سلطنت کی عظمتوں میں روشنی پیدا کر رہے ہیں ۔ ایران میں عباس صفوی تختِ سلطنت پر متمکن ہے اور علم و ادب اور مذہب کے سامنے نئے نئے راستے کھل رہے ہیں ۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک نئی قسم کی وطنیت وجود میں آ رہی ہے ۔ برعظیم کی سرزمین پر باہر سے آنے والی قومیں یہاں آباد ہو کر ایک نئے کلچر میں رنگ رہی ہیں اور یہاں کی تہذیب کو ایک نیا رخ اور نیا روپ دے رہی ہیں ۔ برعظیم کے دیسی کلچر کو اپنانے میں شہنشاہِ اکبر ، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو اور محمد قلی قطب شاہ پیش پیش ہیں ۔ اِسی اندازِ فکر سے جہاں انگلستان اور ایران میں ادب ، فلسفہ و دینیات کا عہدِ زریں وجود میں آتا ہے ، برعظیم میں بھی علم و ادب اور مذہب و فلسفہ کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے ۔ یہ دور نئے خیالات کو قبول کرنے کی طرف مائل ہے اور اسی لیے نئے امتزاج کے خد و خال اُجاگر ہو رہے ہیں ۔

قرونِ وسطیٰ میں سماجی زندگی دو الگ الگ گروہوں میں بٹی ہوئی تھی : ایک اعلیٰ طبقہ تھا جس کا تعلق بادشاہ اور اس کے دربار سے تھا ۔ یہ یورپ میں لاطینی اور برعظیم پاک و ہند میں فارسی زبان و ادب کا دل دادہ تھا ۔ یہاں کا درباری شاعر ، انوری و خاقانی کے تتبع میں ، قصیدے لکھتا اور سعدی و حافظ کی پیروی میں غزلیں کہتا ۔ دوسری طرف عوام کا طبقہ تھا جو علاقائی زبانوں میں گیت ، کبت اور دوہروں کے ذریعے اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا ۔ نشاۃ الثانیہ کے دور کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں عوامی روایت خواص کی روایت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ۔ چنانچہ محمد قلی قطب شاہ دکن کے عوام کی مشترک زبان میں خواص کی روایت کو ایک ایسی عوامی سطح پر لے آتا ہے جہاں عوام و خواص دونوں فکر و اظہار میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں ۔ اس نے کثرت سے ایسی نظمیں لکھیں جو عوامی شاعری سے تعلق رکھتی ہیں ۔ محمد قلی قطب شاہ کے گیت آج بھی حیدرآباد دکن کی عورتوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں ۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کی پیروی میں ، جو خواص کی روایت تھی ، اس نے نہ صرف فارسی اصنافِ سخن ، بحور و اوزان کو اپنایا بلکہ موضوعات ، تلمیحات ، صنمیات و اشارات کو بھی اپنی شاعری میں سمو دیا ۔

محمد قلی قطب شاہ نے اپنی شاعری کو صرف ادب کے مخصوص موضوعات کے دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ پوری زندگی کی ہر چھوٹی بڑی ، اہم و غیر اہم بات کو شاعری کا موضوع بنایا ۔ اس کی کلیات میں شاید ہی کوئی صنفِ سخن ایسی ہو جس پر طبع آزمائی نہ کی گئی ہو ۔ اس میں قصیدے ، مثنویاں ، مرثیے بھی ہیں اور غزلیں ، قطعات ، نظمیں اور رباعیات بھی ۔ موضوعات پر نظر ڈالیے تو مذہب ، درباری زندگی ، محلات کی رنگ رلیاں ، مناظرِ قدرت ، غریبوں کی زندگی کے واقعاتی حالات ، ہندو مسلم رسومات ، تقریبات ، کھیل کود ، تجارت پیشہ لوگوں کی زندگی ، چُھول اور وصل کے نقشے ، عشق و حسن کی وارداتیں اس کی شاعری کے دائرے میں داخل ہیں ۔ اس کے کلیات کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس دور کا "تخلیقی معمار" ہے ۔

تاریخی و تہذیبی اہمیت سے ہٹ کر محمد قلی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں اس کی دلچسپی کے دو مرکز نظر آتے ہیں : ایک مرکز "مذہب" ہے اور دوسرا "عشق" ہے ۔ مذہب اس لیے عزیز ہے کہ اس کی مدد سے زندگی ، حکومت ، دولت ، عروج اور دُنیوی اعزاز حاصل ہوا ہے اور عشق اس لیے عزیز ہے کہ اس سے زندگی میں رنگینی اور لذت حاصل ہوتی ہے ۔ اس لیے عشق اور مذہب دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں :

اسم محمد تھی اہے جگ میں ہو خاقانی مُنجے
بندہ نبی کا جم اہے سُستی ہے سلطانی مُنجے

صدقے نبی کے قطب شہ جم جم کرو مرادوں تم
حیدر کی برکت تھی سدا جگ اپر فرماں کرو

۱۔ کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ ؛ مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور ، حیدرآباد دکن ، ۱۹۴۰ء ، مقدمہ ، ص ۳۱ ۔

ہزاراں رحمت ہے نُج پر جو حیدر کا دھریا دامن
قطب شہ دو جگت میں سروری ہے تجھ و سرور تھی

دعائے اماماں تھی منج راج قائم   خدا زندگی کا پانی پلایا

مذہب کو دنیوی کامیابی کا ذریعہ سمجھنے کی بنا پر ہی اس کی توجہ مذہبی رسوم کی طرف ہے ۔ یہاں تصوّر مذہب میں اخلاق و فکر کا وہ پہلو نہیں ہے جس کی بنا پر رسولِ خداؐ ، حضرتِ علی اور آلِ رسول علویت کے نمائندے بن جاتے ہیں ۔ محمد قلی کے لیے یہ عظیم ہستیاں اس لیے عظیم ہیں کہ وہ کسی غیبی مدد سے اسے کامیاب بنا رہی ہیں ۔ اُس کا مذہب ، ہندوؤں کی طرح ، رسمی درجے کا ہے جس میں رسوم کی ادائگی ہی اصل مذہب ہے ۔ کلیات میں کثرت سے نظمیں مذہبی رسوم پر ملتی ہیں ۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلام ، جو ایک اخلاق مذہب تھا ، محمد قلی کے دور میں ، ہندو مذہب کی طرح ، زندہ دلی اور مسرّت کوشی کا مذہب بن گیا ہے جس میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت مختلف دیوتاؤں کی سی ہو کر رہ گئی ہے ۔ یہی اندازِ فکر اُسے سرزمینِ دکن کی عوامی طرزِ زندگی کا شاعر بنا دیتا ہے اور اسی وجہ سے مناظرِ قدرت ، رسومات ، عیش و نشاط کی ہیجانی کیفیت اور وصل و حسن اس کی شاعری کے خاص موضوع بن جاتے ہیں ۔ مثلاً ان سولہ نظموں کو سامنے رکھیے جن میں قدرت کے مظاہر کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ان نظموں میں ، موسم کی حالت و کیفیت کو بیان کیا گیا ہے ۔ یہاں نیچرل شاعری کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے ، برسات کے موسم کی دلفریبی بھی نظر آتی ہے ۔ لیکن ''قطب شہ'' کے لیے یہ سب کچھ کیوں دلچسپ ہے ؟ اس کا اندازہ حسب ذیل نظم سے ہو سکتا ہے :

رُوت آیا کلیاں کا ہوا راج   پری ڈال سر پھولاں کے تاج
مینھوں بُند کا لرو بت پھالا   رُوت ناریاں ساجیں ایکس تھی یک ساج
تن لھنلت لرزت ، جوبن گرجت   پیا سکھ دیکھت کنچکی کس رکھے آج
ناری سُکھ جھمکے جیسے بجلی   نجیل پاوک میں سُسے اُس لاج
کہیں پھول رہے ستارے اسمان   اس زمانے کی پری پدمنی آئے آج
چولدھر گرجت ہور مینھوں برست   عشق کے چمنے چمن سوراں کا ہے راج
حضرت مصطفیٰ کے صدقے آنا برش کالا   قطب شہ عشق کرو دن دن راج

اس نظم میں قدرتی منظر کو بیان کیا گیا ہے ، لیکن ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق ، یہ بیان عورت کے حسن کے ساتھ ملا ہوا ہے ۔ برسات اس لیے عزیز ہے کہ وہ جنسی ولولوں کو جگاتی ہے اور مذہبی جذبہ اسی تشکّر کا اظہار ہے جس کی طرف مقطع میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بسنت کے تہوار والی نظم میں بھی

قدرت کا حسن ، عورت کا حسن اور عاشق کا اضطراب مل جل کر سامنے آتے ہیں اور یہ بھی نبیؐ کا طفیل ہے :

نبی صدقے قطب شہ نالیں جم جم   سُہاویں رنگ بھرے خستان سُمانی

''قدرت'' سے براہِ راست تعلق اور قدرت کا خود اہم موضوع بن جانا محمد قلی قطب شاہ کی کسی نظم میں نہیں ملتا ۔

محمد قلی کے لیے عورت اور وصل ہم معنی الفاظ تھے ۔ اُس کی بیسیوں محبوبائیں تھیں ۔ عبادات کے علاوہ انہیں کا ذکر اس نے بڑے پیار سے کیا ہے اور ان میں بھی ، بارہ اماموں کی رعایت سے ، بارہ زیادہ عزیز تھیں ۔

نبی صدقے بارا اماماں کرم تھی   کرو عیش جم بارا پیاریوں سوں پیارے

مذہب اور عشق کی اس کے ہاں یہی نوعیت ہے ۔

''پیاریوں'' پر جو نظمیں لکھی گئی ہیں ، اُن کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ہر ''پیاری'' کی انفرادی خصوصیات سامنے آتی ہیں ۔ فارسی ، عربی اور اُردو شاعری کی روایت میں ''محبوب'' کے حسن اور خد و خال کی مبالغہ آمیز تعریف کی جاتی ہے ۔ دہن اتنا تنگ کہ نظر نہیں آتا ، کمر اتنی پتلی گویا ہے ہی نہیں ، آنکھیں اتنی بڑی اور نشیلی جیسے شراب کے پیالے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ محبوب کی انفرادیت گم ہو گئی اور ہر شاعر کا محبوب ایک جیسا ہو گیا جو مثالی حسن کا کامل نمونہ تھا ۔ لیکن اس روایت کے برخلاف محمد قلی قطب شاہ کی ننھی ، ساولی ، کنولی ، پیاری ، گوری ، چھبیلی ، لالا ، لالن ، موہن ، محبوب ، مشتری ، حیدر محل کے خد و خال ایک دوسری سے اتنے الگ ہیں کہ ان نظموں کی مدد سے مصوّر ہر ایک کی تصویر بنا سکتا ہے ۔ پیاریوں کی تصویریں حُسنِ ظاہر کی تصویریں ہیں اور ان میں محمد قلی قطب شاہ کی دلچسپی عشقِ جسّی ہے ۔ ان نظموں سے ایک کھیل تماشے ، چھیڑ چھاڑ اور لذت پرستی کا احساس ہوتا ہے ۔ محمد قلی نے صرف ان کے حسن و جمال ہی کو موضوعِ شاعری نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنی ''عشق بازی'' کی داستان بھی سنائی ہے ۔ ان نظموں میں ہجر ، ناکامی اور غم کے جذبات کا اظہار نہیں ہوتا ۔ اضطراب کی نوعیت یہ ہے کہ اس سے حظِ وصل بڑھتا ہے ۔ یہ نظمیں ناز و ادا اور اختلاط کے لطف سے اُبلی پڑتی ہیں ۔ پروفیسر زور نے کلیات مرتّب کرتے وقت ان نظموں کو دو دائروں میں رکھا ہے ۔ ایک دائرہ ''ناز'' کا ہے جس میں ''پیاریوں'' کے عالمِ ناز کو بیان کیا گیا ہے اور دوسرا دائرہ ''نیاز'' کا ہے جس میں عاشق و معشوق کی صحبتِ خاص میں عاشق کا حال بیان کیا گیا ہے ۔ یہ

نظم دیکھیے جس کا عنوان ''انداز شباب'' ہے اور جس میں ایک پیاری کے عالمِ ناز کی تصویر کھینچی گئی ہے۔ یہاں وصل سے پہلے کھیلنے کودنے کے عمل کا احساس ہوتا ہے :

یوں سیتی پت راکھی ہے اپ کمر   سورج چند کن جھمکے وو زر کمر
بیں اس نور سوں لیدیا ہوں کیا عجب   دو جگ روشنی پایا کس لیں خبر
تو دوری ڈراوے منجے دور تھی   وو کیا بوجھے مو دل میں ہے تو نگر
نہ اردھنگ سوں میں اپر پائے اچھل   کہ جیوں ابر چھاتا ہے سور و قمر
اچھوں دورا کرتا اچھو فرق نہیں   وو صورت ہے میری نظر کا بصر
کہتے لوگ جو کچھو حُسن حُسن سوں   جو صراف ہوے کا بوجھے کا گہر
منجے اپنا کچھ نہیں کتے آپنا   کبھو نا کبھو ہلجیا لیرے منتر
مکر حیلے کی دارو نہ بھاوے منجے   دو لعل لیں تھی چڑھیا منج اثر
معانی کی باتاں تھی جھڑتا نمک   ہے جا کیسے کیسے ہے نمک سوں شکر

نیاز والی نظموں میں وہ وصل کی تصویر کھینچتا ہے ؛ مثلاً اس کی ایک نظم ''نقشہ وصال'' میں اختلاطِ جسم کی یہ تصویر دیکھیے :

منج لاک دھن تج ناک تھی دم باس کا دھرتا ہوس
دم باس دیکر توں اُسے دایم دیتے آہار عیش
تج رُخ سیتی منج رُخ اہے نہیں اس تھی رُخ لوح کہیں
رُخ سوں ملا رُخ کوں کہ ہے رخسار کوں رخسار عیش

پھر یہ تصویر یوں بیان کی جاتی ہے :

بھوئں کے دو بٹ سیتی دھن کنچ کنچ اپنا طول کر
ہم دونوں کنج سوں کنج لگا کنج کنج کریں ہو بار عیش
چھاتی سوں چھاتی ایک کر یک جیب ہور یک بیت سوں
تج نکھ سیتی نکھ منج کرنے میں ہے لہاوے لہار عیش
بیرے ترے روماول جمنا و گنگا جیوں مل اہیں
روں روں سو بھوئیں ہوئے کو کرتے ہیں تج گنگ دھار عیش
دونا بھی دو بھونرے اہیں سنگرام کے دریا منے
دو من ترا دو تیر تر کرتے اہیں اس تہوار عیش
تج منج کمر کے کٹ منے ہیرت لپکٹ سنہڑیا بکٹ
اس کٹ منے کرتا اہے دایم بدن کا بہار عیش

لیرے سرے باواں سکی جوں ناگ ناگن مل رہے
صدقے نبی کرتا قطب کرتار لبی آہار عیش

ان اشعار میں جسم سے جسم ملنے کا سارا تاثر موجود ہے۔ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کو ''افسانۂ محبت'' کے عنوان کے تحت جمع کیا گیا ہے۔ ان میں عشق، حسن، محبت، رقابت، رشک اور عشق و عقل کے بارے میں عام باتیں بیان کی گئی ہیں۔ یہاں محمد قلی کے 'فلسفۂ' عشق کی ایک ہلکی سی جھلک دکھائی دیتی ہے جو سراسر جذباتی و حسیاتی ہے :

پرم آپنا چتر جگ پر سو چھایا   جہاں اپنا بی چھایا اہیں واں دکھایا
پرم پھول بن میں سگند باس مہکا   پرم آپنے پات ارگج کھلایا
سبھی عاقلاں آپ پڑن جانتے ہیں   نہیں کوئی پایا اسے پیرت کا سایا
پرم کے سو پیانے سوں مد پلا کر   پیا طاق ابرو سوں سجدا کرایا
عقل کے تخت پر پرم تخت بیٹھا   عشق عقل کے پات اپسے لوایا
نہ عاشق کوں گنتا ہے بن عشق یک تل   وو عاقل سدا جن پرت سوں گمایا
پیارے سوں گنتا نبی صدقے قطبا   پرم اس کوں ساجے جنے یوں گمایا

اس عشق میں کسی قسم کا ارتفاع نہیں ہے۔ عیش ایک روزمرہ کی سی بات ہے۔ اخلاقی احساس کا اس میں شائبہ تک نظر نہیں آتا، یہاں تک کہ جسمانی عیش کو نبی و علی سے منسوب کرنے میں بھی اسے کسی قسم کی جھجک محسوس نہیں ہوتی۔ حواس کی زندگی اس کے لیے رحمت کی زندگی ہے اور یہی اس کی شاعری کا بنیادی موضوع ہے جو طرح طرح سے اس کے ہاں رنگ دکھاتا ہے۔ اپنی شاعری کی رنگ رلیوں میں محمدؐ اور علیؓ کو اسی انداز سے وابستہ کر لیا گیا ہے جس طرح ہندو رسموں میں کرشن مہاراج کو شامل کر لیا گیا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری ہندوانہ رنگ (Paganism) میں رنگی ہوئی ہے۔ عورت کے حسن اور جسم سے وہ کرشن کی طرح کھیلتا ہے۔ عورت سے اس کا تعلق خالص جمالیاتی ہے اور یہ جمالیات اس تصورِ مذہب کا حصہ ہے جس کی اہم ترین تصاویر کرشن اور گوپیوں کی رنگ رلیوں میں نظر آتی ہیں۔ ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ عیش و عشرت کی وہ زندگی جو کرشن کے ساتھ وابستہ ہے، دراصل ہندو قوم میں جمالیاتی رجحان کو پھیلانے اور فروغ دینے کے لیے تھی۔ عام آدمی کے جنسی رجحان کو محض جسمانی سطح پر رہنے دینے کے بجائے اس میں حسن و مسرت کے عناصر کو محسوس کرانے کا یہ کامیاب ترین طریقہ تھا۔ اسی لیے اجنتا اور ایلورا کے مجسمے اور تصاویر

جنسی تعلق کے مختلف آسنوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ''کوک شاستر'' بھی جمالیاتی تربیت کا اہم علم ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کے پس منظر میں بھی تصوّرات کام کر رہے ہیں۔ وطنیت و قومیت کے لئے ذہنی تصوّر کے ساتھ اس دور کے مسلمان کا ذہن بھی متساق (Mythical) ہو گیا تھا۔ محمد قلی اسی مشرب اور طرزِ فکر کا نمایندہ ہے۔

محمد قلی قطب شاہ کی وہ نظمیں، جن کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے، صرف اس لحاظ سے نظمیں کہی جا سکتی ہیں کہ وہ خاص موضوعات پر لکھی گئی ہیں ورنہ ہر نظم لازم کے اعتبار سے غزل ہے۔ خیالات و فضا میں وہ ہندوی کلچر کا نمایندہ ہے لیکن اصنافِ سخن و بحور میں فارسی ادب کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی شاعری سے پوری طرح واقف تھا۔ حافظ شیرازی کا اس کی شاعری پر اثر واضح ہے۔ انوری، خاقانی، نظامی، عنصری اور ظہیر فاریابی کے نام بھی اس کی شاعری میں آتے ہیں۔ عمود اور فیروز، جو بنیادی طور پر غزل گو شعرا تھے، کے تتبّع میں وہ غزل کو بنیادی صنف کے طور پر استعمال کرتا ہے:

ہوا سر تھی غزل کہنے ہوس اس ہوتی خاطر
رتن ہے شعر بوجھو جوہریاں ہم عہد و ہم روز

ایک اور جگہ کہتا ہے:

نبی صدقے قطب کو تدیا جن اچھے ثریا سے
فلک پر ہو غزل سن سن کے ہووے مشتری بیہوش

غزل سے اس کی دل بستگی کا سبب یہ ہے کہ غزل کا موضوع عشق ہے اور قطب شاہ کے لیے شاعری کا محرّک عشق اور صرف عشق ہے۔ باقی باتیں ذیلی حیثیت رکھتی ہیں یا پھر جذبۂ عشق سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ:

عشق سوں بولیا غزل حضرت نبی صدقے قطب
معانی کے اوصاف میں کے صوفی کی مشرب منجے
شعر معانی آن بندے موتی ہیں جگ میں حسن کے
ہر دے صدف موتی جیا لب وار تیرے نام پر
باتاں گہر میاں ترملیاں واریا جو تیرے نالوں پر
سو جائے کر اسمان پر ہر اک یک تارا ہوا

لیکن نظم اور غزل کی ہیئت ایک ہونے کے باوجود فرق یہ ہے کہ محبوب کی تعریف جب غزل میں آتی ہے تو یہاں محبوب مادی و حقیقی نہیں رہتا بلکہ حسن کا ایک ایسا اشارہ بن جاتا ہے جو بڑی حد تک مجرّد ہے اور جو مؤنّث کے بجائے مذکّر بن جاتا ہے۔ نظم میں وہ ایک مخصوص زندہ، جیتی جاگتی ''پیاری'' ہے جس کے حسن و جمال کی وہ واقعاتی تصویر پیش کرتا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ حسن کا شاعر ہے۔ وہ روایتی پابندی جو تغزّل کے لیے ضروری ہے، اس کے ہاں نہیں ہے مگر غزلوں میں، وہ فارسی شاعری اور حافظ کے زیرِ اثر، روایت کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ اس کے عشق میں درد و غم، آہ و بکا، اضطراب و ناکامی نہیں ہے۔ اس کا عشق طرب آمیز ہے۔ طلبِ وصل کی خواہش بھی چونکہ جلد ہی پوری ہو جاتی ہے اس لیے اس میں وہ گہرائی نہیں ملتی جو فراق سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں عشق کی نوعیت دراصل ''عشق بازی'' کی ہے جس کا اظہار وہ بار بار کرتا ہے:

میں عاشق بیباک کھیلوں عشق بن آدھار سوں
پیرت کے لاکاں پر اپن دل جیو کتوں ناوار سوں

ایک غزل میں وہ اپنے عشق کی تعبیر یوں کرتا ہے:

مرے مذہب کی باتاں کھول کر اب کیا پوچھنگے کو
ہمیں جانے و مذہب اے رقیباں کیا غرض تمکو
پھولاں کی شاخ پر بیٹھا ہے بھنورا تیہہ سے جھلتا
بھرے کا شہد سوں اب تو ہمن اللہ جیو کا جو
ابر رُزوں رُوں کا چھایا ہے تیرے مُکھ سور کے اوپر
او ایران تھی چھوڑے مہ بُند اس تھی دل کیا ہے خو
کٹے بنیاد مستی کا تمن دکھ زاہد و جاہل
کروں کعبہ میں سجدہ ہر کدہر کوئی کہینگے سو
ازل تھی ہم تمن میں یاری ہے اسے پیر میطالہ
عجب کیا ہے چھپا کر دارو مئے سنجکوں پیالی دو
مُو میں یک بات و دل میں بات یک میری نہیں عادت
ممیں سُنگ دیکھو الگ میرا کہ پکڑیا لیہ کے مد تھی ہو
پیارا عشق کا مجمر سو سر تھی روشنی پایا
اگر ہور عود عنبر سونگھ کر دماغاں کوں کروں خوشبو

کروں تعریف ہیں کس دھات سوں میوہاں کہ رنگاں کا
ہنوں جوبن کے ملکیاں کوں لگیا ہے میوہ رنگیں ہو
بہشتی میوے لرزاں ہوئے ہیں اب معانی کوں
رقیباں اسے برائی دیکھ کر جاتے ہیں جگ تھی سہو

اس غزل میں محمد قلی نے اپنے مذہبِ عشق پر روشنی ڈالی ہے اور عاشق کو بھونرے سے تشبیہ دی ہے۔ بھونرا جو ہر پھول پر بیٹھتا ہے، رس چوستا ہے اور اُڑ جاتا ہے۔ یہاں عاشق پروانہ نہیں ہے جو اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔ حسن اس کے لیے ایک کیف ہے۔ عشق سے اسے فرحت حاصل ہوتی ہے۔ چوتھے، پانچویں اور ساتویں شعر میں عشقِ حقیقی کا اظہار بھی کیا گیا ہے جو حافظ اور فارسی شاعری کا اثر ہے۔ حافظ سے محمد قلی کے ذہنی قرب کا سبب یہ ہے کہ دونوں کے ہاں نشاط اور طرب کی کیفیت مشترک ہے لیکن دونوں کے ہاں سطح مختلف ہے۔ حافظ کے ہاں عشق آفاقیت لیے ہوئے ہے اور مستی کی سطح ''رفیع'' ہے۔ محمد قلی کے ہاں عشق جسمانی ہے اور مستی پست درجے کی ہے۔

اس کی ہر غزل ایک گیت کی طرح ایک جذبے، ایک مُوڈ کی ترجمان ہے۔ معلوم ہوتا ہے جیسے ایک چڑیا آئی، پیڑ پر بیٹھی اور بے ساختگی کے ساتھ ایک گیت گا کر پُھر سے اُڑ گئی۔ اس کی شاعری میں ایک ایسا فطری راگ ہے جو آج بھی پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ اس کا کلام خالص ترین سچی شاعری کا نمونہ ہے جس میں چڑیا کا راگ تو ہے لیکن فنی شعور نہیں ہے۔ ادب صرف و محض ''اپج'' کا نام نہیں ہے بلکہ فطری رجحانات، جب ایک خاص توازن کے ساتھ شعور کی سطح پر مل جاتے ہیں، تو وقیع ادب ظہور میں آتا ہے۔ یہ توازن خواہ روایتی اثر سے پیدا ہوا ہو یا شعور سے وجود میں آیا ہو، بہرحال ضروری ہے۔ محمد قلی قطب شاہ تک اُردو شاعری اس توازن تک نہیں پہنچی تھی۔ اس کے ہاں ''امیجری'' کا کوئی انظام پیدا نہیں ہوتا۔ اس کی شاعری زیادہ تر ''فینسی'' کے ذیل میں آتی ہے اور تخیّل کا کرشمہ معلوم نہیں ہوتی۔ اس کا کلیات جنگل میں اُگے ہوئے پھولوں کا سماں پیش کرتا ہے۔ روایت سے اس کی شاعری کا تعلق ضرور ہے مگر اس کی طبعِ آزاد سطحی اثرات قبول کر کے رہ جاتی ہے۔

محمد قلی قطب شاہ نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور یہ اصنافِ سخن، ان کی بحور اور نظامِ عروض فارسی سے لیے گئے ہیں۔ بادشاہِ وقت کے اقبال و اقتدار نے اسے سارے معاشرے کے لیے ایک وقیع رجحان بنا دیا۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''یہ فارسی عروض کی ہندی زبان میں اشاعت

تھی جس نے اُردو زبان کے مستقبل میں ہمیشہ کے لیے ایک ہنگامہ خیز انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب گیارھویں صدی ہجری (سترھویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ کا کلیات ہے۔ اس کلیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو زبان، اوزان و بحور، جذبات و تخیّل اور تشبیہ و محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندی جذبات و تخیّلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں۔ اس تبدیلی نے اُردو زبان کے دائرے میں بے حد وسعت پیدا کر دی اور اس میں ہر قسم کے مطالب و خیالات کی ادائگی کے لیے استعداد آ گئی۔ دوہروں اور مثنوی کے اوزان محدود ہیں۔ اس پر طرّہ ان زبانوں کی تہی مائگی۔ بہرحال فارسی کے پیوند نے اُردو زبان کو ہر لحاظ سے مالا مال کر دیا[1]۔'' یہ انقلاب جس کا ذکر پروفیسر شیرانی نے کیا ہے، دراصل دسویں صدی ہجری میں ہی شروع ہو چکا تھا اور محمود، فیروز، خیالی اور حسن شوقی نے اسے ایک رخ، ایک شکل بھی دے دی تھی۔ لیکن محمد قلی نے اسے اتنی شدت سے اُبھارا کہ اس کا کلیات ان سب رجحانات کا مرکز بن گیا۔ اس کے کلام کی مقدار اور تنوّع بھی قابلِ تعریف ہے۔

شاعر کی حیثیت سے وہ حسن کا پرستار ہے۔ قدرتی مناظر کا حسن، عورتوں کا حسن و جمال اور مختلف رسومات کے حسین پہلو اس کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کرشن کنھیا ہے جو جنگ سے امان پا کر مُرلی بجا رہا ہے اور تمام جنگل کے درخت اور گوپیاں اس کے چاروں طرف ناچ رہے ہیں۔ وہ جمالیاتی پہلو جس کو کرشن نے زندگی کی بنیاد ٹھہرایا تھا، محمد قلی کے کلام میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا کلام اپنی زندہ دلی کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ وہ حافظ کا اثر قبول کرتا ہے۔ حافظ کی بہت سی غزلوں کو اُردو کا جامہ پہناتا ہے لیکن تغزّل کی روایت کو اُردو میں منتقل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ساتھ ساتھ اتنی زمین ضرور ہموار کر جاتا ہے کہ آئندہ نسلیں اس پر اپنی عمارت کھڑی کر سکیں۔ وہ ایک ایسی چڑیا کی طرح ہے جسے گانے کے سوا کوئی کام نہیں ہے، مگر اس میں وہ فنکارانہ شعور نہیں ہے جو امیر خسرو، سعدی، حافظ، عرفی، انوری، خاقانی یا مولانا روم کے ہاں ملتا ہے۔ فکری

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی؛ جلد اول، ص ۲۰۰۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

عنصر اور فنکارانہ شعور کی کمی کے باعث وہ عظیم شاعرانہ سطح تک پہنچنے میں بھی ناکام رہتا ہے لیکن اس کا کلام اپنے مخصوص مزاج ، حسن پرستی ، زندہ دلی اور تقریباً چار سو سال پرانا ہونے کی وجہ سے تاریخی و تہذیبی اعتبار سے آج بھی قابلِ توجہ ہے :

باتاں کی ہے نزاکت ین شاعراں تے اوجھیں
دیتا خدا قطب کوں گفتار کا متاع

وہ میٹھا کلام ہے مگر اس کی مٹھاس راب یا گُڑ کی مٹھاس ہے جسے شکر میں تبدیل نہیں کیا جا سکا ۔

(۲)

محمد قلی قطب شاہ کی تخت نشینی سے آٹھ سال پہلے ہی اکبر نے گجرات فتح کر لیا تھا اور وہاں کے اہلِ علم و ادب بڑی تعداد میں دکن کی ریاستوں میں چلے آئے تھے ۔ گجرات سے گولکنڈا جانے والوں میں نمایاں نام شیخ احمد گجراتی کا ملتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں دو مثنویاں پیش کیں : ایک "لیلیٰ مجنوں" جس کے ۴۹ منتشر اوراق ، جن میں تقریباً پانچ سو چالیس اشعار ہیں ، پروفیسر محمود شیرانی کو دستیاب ہوئے تھے اور جو اب تک احمد کے کلام کا واحد نمونہ تھے ۔ اس مثنوی کا بقیہ حصہ ناپید ہے ۔ دوسری مثنوی "یوسف زلیخا" جو مجھے دستیاب ہوئی ہے تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ہر طرح مکمل ہے ۔ اس مثنوی سے نہ صرف شیخ احمد کے حالات ، وطن ، علمیت ، تعلیم ، خلافت اور فنِ شاعری پر روشنی پڑتی ہے بلکہ قدیم دور کا ایک پُرگو ، قادرالکلام شاعر بھی سامنے آتا ہے ۔ شیخ احمد گجرات کا رہنے والا تھا جس کا ذکر اس نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں بھی کیا ہے :

احمد دکھن کے خوباں ہوتیاں ہیں پُر ملاحت
تو توں دکھن کو اپنا گجرات کر کے سمجیا

جیسا کہ مثنوی "یوسف زلیخا" سے معلوم ہوتا ہے ، محمد قلی نے اسے "نوازش نامہ" لکھ کر بلایا اور احمد بھی بادشاہ کی سخن پروری اور دکھن کی آب و ہوا کی خوبی سن کر چلا آیا ۔ یہ اس کا پہلا سفرِ دکھن تھا ۔ اس نے جیسا سنا تھا اسے ویسا ہی پایا ۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ وجیہ الدین علوی

کا مرید تھا اور خلافت[1] بھی ان سے ملی تھی ۔ "یوسف زلیخا" میں ۳۲ اشعار ان کی مدح میں لکھے گئے ہیں اور یہ دعائیہ اشعار اس طور پر لکھے گئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے شیخ وجیہ الدین ابھی زندہ ہیں :

الٰہی چھاؤں اس کی جم ٹھنڈی راکھ   جو ہیں اُس چھاؤں تل عالم سہوں لاکھ

شاہ وجیہ الدین علوی کا انتقال ۹۹۸ھ/۱۵۸۹ء میں ہوا اور محمد قلی قطب شاہ ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء میں تختِ سلطنت پر بیٹھا ۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی "یوسف زلیخا" ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء اور ۹۹۶ھ/۱۵۸۸ء کے درمیانی عرصے میں لکھی ۔ اس اعتبار سے نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے بعد یہ پہلی معلوم مثنوی ہے ۔ عبدل کا "ابراہیم نامہ" ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ء میں لکھا گیا ۔ وجہی کی "قطب مشتری" ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء کی تصنیف ہے ۔

"یوسف زلیخا" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ احمد عربی و فارسی ، ڈنگل و سنسکرت سے بخوبی واقف تھا اور صرف و نحو ، علمِ بیان و معانی ، علمِ کلام و الٰہیات ، حکمت ، فقہ اور طب پر پورا عبور رکھتا تھا ۔ "یوسف زلیخا" میں جہاں احمد نے اپنی شاعری ، معنی آفرینی اور زورِ کلام کی تعریف میں یہ کہا ہے کہ اگر میں شاعری میں زور و اثر دکھاؤں تو جامی کے اشعار اس کے سامنے "سست" نظر آئیں :

سو گنج باندھوں کثرت پر زور ات بل
جو دیسے سست اُس کا نظم اِس تل

وہاں اپنی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت یہ بتاتی ہے کہ وہ اپنی زبان (ہندوی) میں عربی و فارسی الفاظ کو کم سے کم ملاتا ہے :

عرب الفاظ اس قصّے میں کم لیاؤں   نہ عربی فارسی بہوتیک ملاؤں

یہ گجری اردو کی بنیادی خصوصیت رہی ہے کہ اُس نے دیسی الفاظ کو کثرت سے اپنے دامن میں جگہ دی ہے ۔ سارے قدیم گجری شعرا اسی زبان و بیان کے ترجمان ہیں ۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی گجری اردو کے ترقی یافتہ زبان و بیان کا قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ یہ رجحان قطب شاہی اسلوب سے مختلف تھا جہاں شروع ہی سے فارسی اثرات اپنا رنگ جمائے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ فیروز ، محمود اور "ملا"

---

[1] روضۃ الاولیا ، صفحہ ۳۰۱ کے حاشیے پر شاہ وجیہ الدین علوی کے ۴۹ خلفا کے نام درج ہیں جن میں ۳۹ واں نام شیخ احمد کا ہے ۔

غیاثی اسی اسلوب کے پیروکار ہیں اور خود محمد قلی قطب شاہ بھی فارسی زبان و بیان کے اثرات کو اپنی شاعری میں قبول کر رہا ہے۔

در اصل شیخ احمد کا یہ اسلوب بیجاپوری ادبی اسلوب سے قریب تھا جہاں کی زبان پر، اصنافِ سخن اور اوزان پر گجری زبان و بیان کے اثرات گہرے ہیں۔ میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم، شیخ داول اور ابراہیم عادل شاہ ثانی کی شاعری اسی رنگ و اثر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس اثر نے بیجاپوری اسلوب کے رنگ کو اتنا بدلا کہ نصرتی تک، فارسی اثرات کے بڑھ جانے کے باوجود، یہی رنگ و اثر قائم رہتا ہے۔ "ملا" وجہی کی "قطب مشتری" میں اور قلی قطب شاہ کے کلیات میں فارسی اسلوب، اوزان و بحور، اصناف، تشبیہ و استعارہ، صنعیات و رمزیات اپنا رنگ جمانے نظر آتے ہیں۔ ایک ایسے ادبی ماحول میں جب شیخ احمد نے اپنی مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس میں عربی و فارسی الفاظ "کم ملانے" کو وصفِ بیان جانا تو وہ اپنی ساری شاعرانہ خوبیوں کے باوجود گولکنڈا میں وہ مقبولیت و مرتبہ حاصل نہ کر سکا جو فارسی اثرات والے اسلوب کی وجہ سے وجہی اور دوسرے شعرا کو حاصل تھا۔ فارسی رنگِ سخن کی پیروی اس دور کا جدید اسلوب تھا اور احمد نے قدیم اسلوب میں طبع آزمائی کی تھی۔ اسی لیے "یوسف زلیخا" اور "لیلیٰ مجنوں" جیسے شہ پارے جنم دینے کے باوجود اس کی آواز آیندہ نسلوں تک نہ پہنچ سکی۔ اور جیسے جیسے جدید اسلوب کی خوشبو پھیلتی گئی، شیخ احمد کا نام بھی قابلِ ذکر شعرا کی فہرست سے خارج ہوتا گیا اور سوائے ابن نشاطی کی "پھولبن" (۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع) کے اس شعر کے:

نہیں اس وقت پر وہ شیخ احمد   سخن کا دیکھنے باندھیا سو میں سد

اس کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس جدید اسلوب نے سارے دکن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندوی روایت کا زور اسی کے ساتھ ٹوٹ گیا۔ بیجاپور کے صنعتی نے "قصہ بے نظیر" (۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ع) لکھا تو اس بدلے ہوئے نئے معیار کا اظہار اس طرح کیا: ع

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول

اور جب یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچی تو نصرتی نے "علی نامہ" (۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵ع) میں لکھا کہ: ع

کیا شعر دکھنی کوں جیوں فارسی

شمال میں بھی یہی تحریک زور پکڑ چکی تھی اسی لیے کبیر نے نویں صدی ہجری

ہی میں: ع

سنسکرت ہے کوپ جل، بھاشا بہتا نیر

کہہ کر اسی رجحان کی طرف اشارہ کیا تھا۔

شیخ احمد کی "یوسف زلیخا" فکر و احساس کے بڑے دھارے سے الگ ہونے کی وجہ سے تیزی سے زینتِ طاقِ نسیاں ہو گئی۔ اس ناقدری کا احساس ہمیں دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے۔ "یوسف زلیخا" میں وہ اپنی عافیت، اپنی خاندانی شرافت، معاشی فراغت اور اپنی شان و حیثیت کا ذکر کرتا ہے:

کہیں نعمت خدا کا کم لئے تھا منج
کدھیں روزی کے تیں کچھ غم نہ تھا منج
نہ کد روزی کے تیں گدڑی ہنڈیا میں
نہ کس دروازے جا ماجب دھنڈیا میں
سدا منج کوں خدا عزت سوں راکھیا
جو عزت کوں میری کم کوئی لاکیا
ولے میں شاہ کا گن سن لید کر
ہتیارا راکہ کر شہ کی سبد پر
ہوا ہر اس ملک کی بھی ہوس راکہ
ترت اس تخت کد لک الپڑیا لاکہ
سنیا تھا دور تھی کیرت سخن کی
ادک پایا اعاں سیرت دکھن تھی

[یوسف زلیخا]

لیکن جب اس نے "لیلیٰ مجنوں" کو دربار شاہی میں بادشاہ کے ارشاد پر پیش کیا تو وہ پھوکڑی بھول چکا تھا۔ پریشانیٔ روزگار نے اسے گھیر لیا تھا اور اب وہ مختلف "شغلوں" میں لگ کر اپنا پیٹ پال رہا تھا۔ "یوسف زلیخا" کے مذکورہ اشعار سے "لیلیٰ مجنوں" کے ان اشعار کا مقابلہ کیجیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

جو منج بخت کوں فتح یاور ہوا   سو منج بخت کا سیوک اختر ہوا
جو شہ آپ تھی آپ منج یاد کر   منجے غم کی بندگی تھی آزاد کر
جو میں شاہ کا اس سر پر لیتا   ترت باغ لانے شتابی کیتا
پھرتیک پریشانیٔ روزگار   اگرچہ منجے ہے ملامت سو بار

پشانی چاند آدھا نور ادک ہوئے
جو دیسیں اس تلیں چندر توی دوئے

پشانی نور کا منبر سُہتن ہار
جو اس میں دو دیسیں محراب اندکار

نیں وہ ناک سہائے مُوکھ کے ہون
نبی انگلی پُنم چند دو کئے جون

ادھر دو لال جوں مرجان جوتی
دسن بتیس لیکے لعال موتی

دسن موتی ادھر چشماں جل امرت
دیکھو چشمے سنے موتی توی رہت

دسن ہنستے ادھر میں تھی دیسیں یوں
کلی جاسوں میں سوتیاں کی پھولے جوں

کمل کی پنکھوڑی ہے جیب انمول
جو لیاوے ہار امرت باس کے پھول

نکے دو گال روشن آرسیاں درسے
جو ان کی چھاؤں پر چندر سورج ہوئے

دیسیں اس مُکھ اپر وہ تل جو کالے
رہے حبشی بچے تن کے لہالے

دیسیں موتیاں کیریاں سینیاں سو دو کان
عجب سینیاں جو ہے دوانوں رتن کھان

کھوڑی گردن چندن کوندن کلا کر
کلا کنتھی کنٹھو کل کلا کر

دیسے خوش صحن سینا صاف کوثر
پڑے دو بُربُرے نوراتی اس پر

ابھرے شہد رس کے دو نارنگ ڈیٹھے
بھنور کب لا الجھے بھول کر جو بیٹھے

منتک پتلی کمر جوں بال آدھاک
جُرات اس نازکی تھی باد کا دھاک

بھوتیک شغلاں ستیں رات دن   نہ تھی سنچ فرصت بھلڑیک ہن
ولے آس دھر شہ کے فرمان پر   لگیا تن سنگرن چھوڑ قصد دھر

[لیلیٰ مجنوں]

"یوسف زلیخا" میں اس نے اپنی خوش حالی پر ناز کیا ہے اور شاہ کے گُن اور دکن کی آب و ہوا کی تعریف سن کر جہان آنے پر فخر کیا ہے، لیکن "لیلیٰ مجنوں" میں وہ شاہ کے فرمان پر آس دھر کر حاضر دربار ہوتا ہے۔ "لیلیٰ مجنوں" میں ہمیں اسلوب میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ جاتی ہے۔ اب اس کا رنگ یہ ہے:

جو اس باغ پر شہ کا داغ ہے   سو باغوں میں یہ باغ شہ باغ ہے
دھنی باغ کا شہ میں باغباں   بھنور باغ کا کیوں نہوے آسماں
جو اس باغ سہکار تھی جگ بھرے   سو سرمست کر قدسیاں کو دھرے
سو کہے شہ کوں یہ بن مبارک رہو   جو اس بن تھی ہر روز نوروز ہو
شہنشہ کے ارکانِ دولت ہے کوئے   مبارک انوں پر ابھی یہ باغ ہوئے
جکوئی باغ کی باغبانی کرے   سو اس باغ تھی شادمانی کرے
دھنی باغ کا باغباں کوں نواز   جو مرحمت سوں کرے سرافراز
جو احمد کرے آس دھر بن سنگار   سو اب شہ تھی پائے ستیں سنگار

[لیلیٰ مجنوں]

اس رنگِ سخن اور اسلوب کا مقابلہ "یوسف زلیخا" سے کیجیے تو یہ فرق اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ مثلاً زلیخا کے حسن کی تعریف میں وہ یوں گویا ہے:

نہ اُس کا رُوپ کوئی سکے سَراوَن
نہ چتاری سکے چتر دیکھاوَن

سَراوَن اپڑوں سر تھی چرن لگ
سکوں یہ دیکھ کس اُس کی اگے پگ

بسالی ناک سر کے بال کالے
گُنگھر والے کُنڈل آسان کھالے

عجب وہ گیس ہندو سحرگر ہیں
جو چہروں وو دیسیں دایم نبر ہیں

جو بالوں مانڈ دیسیں مانگ اجلی
جھمکتی ابر میں تھی جوں کے بجلی

اَدک اسریت ترمل پیٹ آچھا
پڑیا جن ناف کے بھنورے نہ باچھا
ولے اب ناف تھی ژانوں کی حد لیں
نہ کچ ایسا نہ ویسا کر کہوں میں

[یوسف زلیخا]

''یوسف زلیخا'' کے اسلوب میں ہندوی روایت چھک چھک کر بول رہی ہے ، اس لیے یہ اسلوب قطب شاہی دور میں قدیم اسلوب کا نمائندہ ہے ۔ ''یوسف زلیخا'' ۲۶۸۳ اشعار پر مشتمل ہے ۔ احمد نے اس مثنوی میں جامی اور خسرو کی ''یوسف زلیخا'' کو سامنے رکھا ہے ۔ قصّے کا ڈھانچا بھی کم و بیش وہی ہے ۔ بہت سے اشعار ترجمہ ہوکر آئے ہیں ؛ مثلاً باغ ، محل ، خواب ، قید خانہ ، ترنج کاٹنے کے واقعے کے اکثر اشعار مشترک ہیں ۔ لیکن اس کے ساتھ ، زبان کی قدامت کے باوجود ، اس مثنوی میں زورِ کلام کا احساس ہوتا ہے ۔ جہاں سراپا بیان کیا ہے ، منظر کشی کی ہے یا جذبات کا اظہار کیا ہے ، وہاں شیخ احمد کے قلم میں زور اور توازنِ اظہار پیدا ہوگیا ہے ۔ طویل نظم لکھنا مشکل فن ہے ۔ اس میں عمارت تعمیر کرنے کا سا اہتمام کرنا پڑتا ہے ۔ شاعر کو مختلف موقع و محل کے مطابق شعر کہنے ، مختلف جذبات و احساسات کو بیان کرنے اور مختلف کیفیات و مناظر کے اظہار پر قدرت ضروری ہے ۔ چھوٹا شاعر طویل نظم لکھنے کی صلاحیت سے عاری ہوتا ہے ۔ شیخ احمد نے ''یوسف زلیخا'' میں اپنی شعرگوئی کی استعداد اور صلاحیت کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے اور اس دور میں ہم اسے وجہی ، غواصی ، مقیمی اور صنعتی کے ساتھ کھڑا کر سکتے ہیں ۔ اولیت کے اعتبار سے احمد اُردو مثنوی کی پہلی روایت کا بانی ہے ۔ دکن ، گجرات اور شمالی ہند کی سب معلوم مثنویاں ، ''کدم راؤ پدم راؤ'' کو چھوڑ کر ، یوسف زلیخا کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں ۔ یہ مثنوی اگر گولکنڈا کے بجائے بیجاپور میں لکھی جاتی تو اسے وہی درجہ ملتا جو غواصی اور وجہی کی مثنویوں کو قطب شاہی دور میں اور مقیمی کی مثنوی کو عادل شاہی دور میں ملا تھا ۔ محمد قلی قطب شاہ سے زیادہ اس اسلوب کی داد اُسے جگت گُرو سے ملی ۔ احمد یہ دیکھ کر کہ اس سے کمتر درجے کے شعرا دادِ سخن پا رہے ہیں ، اپنی ایک غزل میں مدح ملک ور چھوڑ کر ، نمک کھانے کے باوجود ، شکایتِ زمانہ کی داستان رقم کرتا ہے :

مدح ملک ور چھوڑ کر دل میں ہجو کوئی بھاتے ہیں
کیا شعر کے مضمون میں ناکارا حجّت پاتے ہیں

ناچال پر اپنی نظر کر عیب دُمریاں کے چھُوتیں
پہاں کی مسند کے اُوپر باندی کوں کوئی بسلاتے ہیں
بتی کے ہزاراں کی متاع نا جان کر اسراف سوں
در عیش و عشرت میں جتا گولیاں سوں مل سب کھاتے ہیں
کنچن کن سب تھا سو لن اسکوں نا کر سک جتن
پیوستہ قہباباں سوں ہر علّت اپس کوں لاتے ہیں
نا بولتاں تھا شعر یو کوئی دن ہی کیسا آئے گا
ناحق اپس کوں جگ منے بدنام کر دکھلاتے ہیں
حقِ نمک کا حق بڑا حق میں کتا ہوں ابی غلط
بڑکیاں کا اس نمک بڑے بارے نمک تو کھاتے ہیں
احمد لوں چپ . . . . . کے تیں اس پند ہوتی کیا غرض
کس کوں روکھا کر بولنے مجھ کوں کتے فرماتے ہیں[۱]

دسویں صدی ہجری تک گجرات میں غزل کا وجود نہیں ملتا لیکن گیارھویں صدی ہجری میں غزل ایک اہم صنفِ سخن کی حیثیت سے اُبھرنے لگتی ہے اور دکن اس کا مرکز قرار پاتا ہے ۔ محمد قلی قطب شاہ نے نظم کو بھی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا ہے ۔ غزل کی اس مقبولیت کا اثر نہ صرف اُن شعرا پر پڑا جو گجرات میں تھے بلکہ ان پر بھی جو گجرات سے دکن یا دوسرے علاقوں میں چلے گئے تھے ۔ شیخ احمد بھی غزل کو روشِ زمانہ کے مطابق ، عورتوں سے باتیں کرنے کے لیے ، استعمال کرتا ہے اور اس میں محبوب کے حسن و جمال اور عشق و عاشق کے مضامین لاتا ہے ۔ حسن شوق کی زمین میں احمد کی یہ غزل[۹] دیکھیے :

گھنگھٹ جب زرزری مُکھ پر تے موہن دور کر نکلے
مقابل ہوئے نا ہرگز اگر سورِ سحر نکلے
عجب کل رات دھن سوں اوا یک سجرا دیکھیا
کہ سارے چاند دو ترمل سو یک چولی اِپھر نکلے
چنچل کی جب صفت لکھنے قلم میں ہاتھ نیں لیتا
ایکا یک ہاتھ میں میرے قلم ہو نیشکر نکلے
موان کے غم سوں گل گل کر نین سوں رات دن میرے
کہ پانی ہو کے مجھ سارا کلیجہ ہور جگر نکلے

---

[۹] بیاض قلمی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

عجب کچھ حق کی قدرت ہے ، نہیں دم مارنے جا گا
دیکھو حکمت سوں کھوں رب کی ، اشر میں سے بشر نکلے
شکرلب لب کون تجہ احمد لگے ہے سو مگر اُس تے
یو ہر یک بیت تجہ مُکھ تے میٹھی ہو شوبتر نکلے

غزل میں احمد فارسی روایت کی پیروی کر رہا ہے ۔ اس کی غزل کا مزاج وہی ہے جو دکن کے دوسرے شعرا کے ہاں عام طور پر ملتا ہے ۔ یہ وہی روایت ہے جو محمود ، فیروز ، خیالی ، قلی قطب شاہ اور حسن شوقی کے ہاں رنگ جما رہی ہے اور فارسی غزل کے زیر اثر پروان چڑھ رہی ہے ۔ اس سطح پر احمد اور دوسرے دکنی شعرا ایک ہو جاتے ہیں ۔ احمد کی مثنوی "لیلیٰ مجنوں" کے ۲۰۰ اشعار کے علاوہ چونکہ اب تک کوئی اور چیز سامنے نہیں آئی تھی لہٰذا یہ بات بالکل نئی ہے کہ وہ نہ صرف غزلیں کہتا تھا بلکہ عید نامے اور قصیدے بھی اس نے لکھے ہیں :

کہیا ہوں عید نامے ہور قصیدے
جو ہیں وہ سب کثوت مارگ ہیں سیدھے

[یوسف زلیخا ، قلمی]

اس کی ایک اور غزل بھی ہمارے لیے دلچسپی کا باعث ہوگی :

میٹھے بچن ترے سن نا بات کر کے سمجھا
شیریں لباں ہو تیرے جوں نبات کر کے سمجھا
والا پریا جوبن پر دالی . . . . دیک کر ہیں
امرت پھلاں یہ گویا ہے بات کر کے سمجھا
پستاں میں ہے مکلّل سر پر ہے زر کا آنچل
جھلکاٹ دیک مُکھ کا شب برات کر کے سمجھا
دشمن کے بولنے کا نیں اعتبار مجہ کن
یک بات میں دو تن کے گھات کر کے سمجھا
کالاں اپر سوان کے بکھورے گیے سو زلفاں
آبِ حیات اوپر ظلمات کر کے سمجھا
احمد دکن کے خوباں ہوتیاں ہے ہُنر سلامت
تو توں دکن کو اپنا گجرات کر کے سمجھا

احمد کی زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ "یوسف زلیخا" اور "لیلیٰ مجنوں" دونوں میں روزمرہ ، محاورے اور ضرب الامثال اسی طرح کثرت سے استعمال ہوئے ہیں جس طرح نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں دکھائی

دیتے ہیں ۔ "یوسف زلیخا" اور "کدم راؤ پدم راؤ" کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں مثنویاں زبان و بیان کی ایک ہی روایت سے تعلق رکھتی ہیں ۔ زبان و بیان کے اس مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جس میں نظامی یا احمد شاعری کر رہے ہیں ، ایسی زبان نہیں ہے جو صرف سو پچاس سال ہی پرانی ہو بلکہ اس میں صدیوں کے لسانی عمل کی تخلیقی قوتیں شامل ہیں ۔ "یوسف زلیخا" سے یہ چند مثالیں دیکھیے :

زلیخا جلبل یوسف کن آوے   وِلے یوسف نہ آگ اس کی بجھاوے
(آگ بجھانا)
شرم گن کا اگر خطرا کدھیں آئے   تو جوں چکنے گوڑے پر نیر ڈھل جائے
(چکنے گوڑے پر پانی ڈھلنا)
ہو جوں لنگی بکاریک بات پر بات   کتھیں لاگی کچ اپنا دکھ ہی اُس سات
(بات پر بات)

ہی نہیں بلکہ فارسی امثال بھی ترجمہ ہو کر آتی ہیں ۔ جیسے :

بڑے لوگاں تھی ایسی سچ خبر ہے   کہ دیکھے ہور سنے کوں بہو اثر ہے

اس میں "شنیدہ کے بود مانندِ دیدہ" کا ترجمہ کیا گیا ہے ۔
اسی طرح :

جیسے بِس چڑ رہیا ہوئے جیئو ادھر ساتھ
دیساور بِلریس آوے لگ رہے کاتھ

میں "تا تریاق از عراق آوردہ شود مارگزیدہ مردہ شود" کی طرف اشارہ ہے ۔

غرض کہ مختلف اثرات کے شیر و شکر ہونے سے پہلے زبان و بیان کی کیا حالت و کیفیت ہوتی ہے ، اس کے لیے بھی نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی طرح ، احمد کی مثنویوں خصوصاً "یوسف و زلیخا" کا مطالعہ ماہرانِ لسانیات کے لیے خاص دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے ۔

گجرات اور دکن کی ادبی روایت کے پس منظر میں شیخ احمد کی دونوں مثنویوں — یوسف زلیخا ، لیلیٰ مجنوں — اور اس کی غزلوں کو دیکھیے تو وہ قدیم اردو ادب میں ایک دوراہے پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں قدیم اسلوب (ہندوی اسلوب) کا ڈوبتا ہوا ستارہ اور جدید اسلوب (فارسی اسلوب) کا طلوع ہوتا ہوا سورج ایک ساتھ نظر آ رہے ہیں ۔ اس کے ہاں گجری اور دکنی ادب کی روایت و اسلوب بیک وقت ایک دوسرے سے الگ اور ملے ہوئے دکھائی دیتے ہیں — لیکن وہ پورے طور پر نہ اِدھر کا رہتا ہے اور نہ اُدھر کا ۔

☆ ☆ ☆

چوتھا باب

فارسی روایت کا عروج نظم اور نثر میں

(۱۵۸۰ع—۱۶۴۰ع)

شیخ احمد کی حیثیت گولکنڈا کے ادب میں ایک جزیرے کی سی ہے ، لیکن 'ملا' وجہی قطب شاہی ماحول کا پروردہ اور اسی تہذیب میں پلا بڑھا تھا ۔ قطب شاہی تہذیب کے اسی ماحول میں 'ملا' اسداللہ وجہی[1] (م ۔ ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ع) کی آواز گولکنڈا کی فضاؤں میں گونجتی سنائی دیتی ہے ۔ 'ملا' وجہی ، محمد قلی قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا بھی تھا اور بادشاہ کی طرح 'پرگو و ولدِ شاہد باز بھی ۔ وہ فارسی کا شاعر بھی تھا اور اردو شاعری اور نثر میں بھی اس نے اپنے کمالِ فن کا اظہار کیا ہے ۔ فارسی کلام میں اس کا تخلص ''وجھی'' بھی آیا ہے اور ''وجہی'' و ''وجیہ'' بھی ۔ ''قطب مشتری'' میں ہر جگہ تخلص وجہی آیا ہے لیکن ''سب رس'' میں ہر جگہ وجہی لکھا ہے ۔ ''حدیقۃ السلاطین''[2] میں بھی اسے ''ملا' وجہی شاعر دکنی'' لکھا ہے ۔ مولوی عبدالحق[3] کا بیان ہے کہ ''حدیقۂ قطب شاہی'' میں اسے ''وجیہی'' لکھا گیا ہے ۔ اُس زمانے میں ایک ہی لفظ کا املا مختلف طریقے سے لکھا جاتا تھا ۔ کبھی خود شاعر ضرورتِ شعری سے

---

[1] دیوانِ وجیہ ، فارسی مخطوطہ کتب خانۂ سالار جنگ میں یہ شعر اُس کے نام و تخلص پر روشنی ڈالتا ہے :

اسمم اسداللہ و وجیہ است تخلص   آرائش و کالچہ بازار کلام است

[2] حدیقۃ السلاطین ؛ ص ۱۳۰ ، 'ملا' نظام الدین احمد ، ادارۂ ادبیاتِ اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع ؛

[3] مقدمہ ''قطب مشتری'' ؛ ص ۴ ۔ ۵ ، مطبوعہ انجمن ترقیِ اردو کراچی ، ۱۹۵۳ع ۔

اور کبھی کاتب جس طرح چاہتے تھے لکھ دیتے تھے ۔ ''قطب مشتری'' اور ''سب رس'' کے مطالعے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ یہ دونوں تصانیف ایک ہی شخص کی ہیں جسے آپ وجہی کہیں یا وجیہی کے نام سے پکاریں ۔

وجہی کے بچپن میں محمود ، فیروز اور خیالی کی شہرت ، نئے طرزِ سخن کے باعث ، سارے گولکنڈا میں پھیل چکی تھی ۔ ''سب رس'' کے ایک قلمی نسخے کے ترقیمے میں لکھا ہے کہ ''مولانا وجہی چشتی کے پیر شاہ علی متقی کے پیر میاں شاہ باز ابن محمد چشتی گزراست[1] ۔'' علی متقی ملتانی ۹۷۵ھ/۱۵۶۷ع میں وفات پاتے ہیں اور محمود کے پیر میاں شاہ باز ۹۳۳ھ/۱۵۲۶ع میں ۔ گویا وجہی شاعروں کی اُس تسلسل و روایت سے تعلق رکھتا ہے جو محمود اور فیروز کے فوراً بعد ابھری ۔ یہ روایت ''پیرویِ فارسی'' کی روایت تھی جس میں فارسی اسالیب ، اصنافِ سخن اور بحور کو اپنانے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور دیا جا رہا تھا کہ شاعری میں سلاست ہونی چاہیے ۔ شعر میں ربط ہونا چاہیے اور ایسے الفاظ شاعری میں استعمال کرنے چاہییں جنھیں اساتذہ استعمال کر چکے ہیں ۔ لفظ و معنی کا باہمی رشتہ شاعری کی خوبی ہے ۔ الفاظ منتخب اور معنی بلند ہونے چاہییں ۔ وجہی نے ''قطب مشتری'' میں انھی باتوں کو شاعری کی جان بتایا ہے ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وجہی دوسرے دکنی شعرا کی طرح ، صرف دکنی معاصرین سے اپنا مقابلہ نہیں کرتا ، بلکہ سارے ''ہندوستان'' کے شعرا سے کرتا ہے :

نہ تجھ نہ لیجا ہے گُن گیان میں   سو طوطی 'منج ایسا ہندوستان میں

''سب رس'' میں بھی وہ اپنی زبان کو ''زبانِ ہندوستان'' کہتا ہے ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وجہی شمالی ہند کی زبان کی اس روایت کی پیروی کر رہا تھا جو فیروز و محمود کے ہاتھوں (یہ دونوں شمالی ہند کے رہنے والے اور اسی زبان کے پیروکار تھے) دکن میں پروان چڑھی تھی ۔

ابنِ نشاطی نے ''پھولبن'' ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع میں لکھی اور اُن اساتذۂ کرام کا ذکر کیا جو اس وقت وفات پا چکے تھے ۔ ''پھولبن'' میں وجہی کا نام نہیں ملتا لیکن ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ع میں جب طبعی ''بہرام و گل اندام'' لکھتا ہے تو وہ وجہی کو اسی طرح خواب میں دیکھتا ہے جس طرح وجہی نے فیروز کو خواب

---

[1] تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیاتِ اردو، ص ۲۲۳ ، ادارۂ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ، جلد ۳ ۔

میں دیکھا تھا اور اُس کے کلام کی داد دی تھی ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وجہی ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء کے بعد اور ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء سے پہلے وفات پا چکا تھا ۔ پروفیسر زور نے وجہی کا سالِ وفات ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ء کے قریب متعیّن کیا ہے ۔

وجہی سے کئی تصانیف یادگار ہیں ۔ ''دیوانِ وجہہ'' (فارسی) کا مخطوطہ کتب خانۂ سر سالار جنگ میں محفوظ ہے ۔ مثنوی ''قطب مشتری'' (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء) اور نثر میں ''سب رس'' (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء) شائع ہو چکی ہیں ۔ ان کے علاوہ قدیم بیاضوں میں چند غزلیں بھی ہماری نظر سے گزریں جو ''قطب مشتری'' اور ''سب رس'' کی غزلوں کے علاوہ[2] ہیں ۔ ایک اور تصنیف ''تاج الحقائق'' بھی وجہی سے منسوب کی جاتی ہے جو یقیناً وجہی کی تصنیف نہیں ہے ۔ کہیں کہیں سب رس اور تاج الحقائق کے موضوعات ایک دوسرے سے ضرور ٹکرا جاتے ہیں لیکن یہ وہ موضوعات ہیں جو اس زمانے میں عام تھے اور ان کی تاویل ہر شخص اپنے اپنے انداز میں کرتا تھا ۔ ''تاج الحقائق'' کے مصنّف ''وجیہ الدین محمد'' ہیں جن کی بات کو ''خدا کی بات'' کہا گیا ہے ۔ ''تاج الحقائق''[3] کی ابتدا ہی میں لکھا ہے کہ :

> ''کلام مولانا وجیہ الدین محمد ۔ ۔ ۔ جنو کی بات خدا کی بات ہیں سند ۔ کتاب تاج الحقائق ، رواج الحقائق ، سراج الحقائق ، معراج الحقائق ، جس کتاب کوں مطالعے کرنے تے خدا بیگ پایا جائے ، وہی کتاب کو سب کتاباں پر فائق ۔ عشق نور ذات ہے ، عشق خلاصۂ موجودات ہے ، عشق صاحبِ کائنات ہے ۔ جان ہی عشق ہے ہور عشق کی بات ہے ۔ ۔ ۔ عاشق کوں اس سات چیز تے سنا (منع) کرے ، خدائے تعالیٰ اُسے اس دنیا میں تے فنا کرے ۔''

اس کتاب (تاج الحقائق) کو ۱۲۷۳ھ/۱۸۵۷ء میں سید ابصار علی شاہ ، ابنِ سید

۱۔ علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو ؛ جلد اول ، ص ۲۰۸ ، مطبوعہ علی گڑھ یونیورسٹی ۱۹۶۲ء ۔

۲۔ نیاز فتح پوری مرحوم نے مجھے بتایا تھا کہ ''کلیاتِ وجہی'' کے نام سے ایک مخطوطہ نیشنل میوزیم کراچی پاکستان میں موجود ہے جو باوجود کوشش کے مجھے نہ مل سکا ۔ (جمیل جالبی)

۳۔ تاج الحقائق : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

اکبر علی شاہ قادری نے عام فہم زبانِ ہندی میں لکھا اور اس کا سببِ تالیف آخر میں یوں بیان کیا :

> ''یہ کتاب حضرت مولانا وجیہ الدین صاحب قدس سرہٗ نے دکنی زبان میں کہی تھی ، سو اس کے الفاظِ دکھنی ہر شخص کی سمجھ میں برابر نہیں آتے تھے ۔ سو اس فقیر الحقیر نے ہر تو سے ازرگوں کے اس رسالۂ دکھنی کو ہندی زبان میں ، جو رواج خلق اللہ کا ہے ، سو لکھا کہ اس زبانِ ہندی سے پڑھ کر سمجھیں اور فیض پاویں ۔''[1]

ان شواہد کی روشنی میں ''تاج الحقائق'' کو مُلّا وجہی سے منسوب کرنا ''تحقیق الدھیر'' ہے ۔

وجہی کی ''قطب مشتری'' (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء) اردو کی قدیم ترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔ نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' بہمنی دور کی تصنیف ہے جس کا زمانۂ تصنیف ۸۲۵ھ—۸۳۹ھ/۱۴۲۱ء—۱۴۳۵ء کا درمیانی زمانہ ہے[2] ۔ احمد گجراتی کی ''یوسف زلیخا'' جو محمد قلی قطب شاہ کے سامنے پیش کی گئی تھی ، ۹۹۸ھ/۱۵۸۹ء سے پہلے کی تصنیف ہے ۔ بیجاپور کے عبدل کا ''ابراہیم نامہ'' ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ء کی تصنیف ہے ۔ لیکن ان سب مثنویوں کو سامنے رکھ کر جب ہم ''قطب مشتری'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ نکھری ہوئی اور جدید اسلوب کی روایت سے قریب تر نظر آتی ہے ۔

''قطب مشتری'' محمد قلی قطب شاہ اور ''مشتری'' کے عشق کی داستان ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام ''قطب مشتری'' رکھا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے یہ مشتری وہی ہے جو بھاگ متی کے نام سے مشہور تھی اور اپنے رقص و موسیقی اور حسن و جمال کی وجہ سے شہرت رکھتی تھی ۔ محمد قلی زمانۂ شہزادگی میں اس پر عاشق ہوا اور چونکہ یہ ایک رقاصہ تھی اس لیے بدنامی کے ڈر سے چھپ چھپ کر ملتا تھا ۔ لیکن عشق کہاں چھپتا ہے ؟ خوشبو کی طرح سارے عالم میں پھیل جاتا ہے :

جدان تے جو پیدا ہوا ہے یو جگ　　پرت کوئی چھپا نیں سکیا آج لگ
محبت لگیا ہے جسے پیو کا　　ایں کوں پروا اسے جیو کا
جہاں بادشاہی غلامی اہے　　تو بدنامی ایں ، لیک نامی اہے

۱۔ تاج الحقائق : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو ؛ جلد اول ، مرتّبہ افسر امروہوی ، ص ۳۷۱ ۔

حیدرآباد رکھ دیا تو وجہی کے لیے اُسے رقاصہ کے روپ میں دکھانا مناسب نہ تھا۔ اس لیے وجہی نے مشتری کو بنگالہ کی شہزادی بنا دیا جسے خواب میں دیکھ کر محمد قلی عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ مشتری کی چھوٹی بہن کی آواز کی اتنی تعریف کی گئی ہے کہ لحنِ داؤدی بھی اس کے سامنے ہیچ ہے۔ "بہلک" دریا کا قصہ بھی مثنوی میں موجود ہے جو دریائے موسیٰ کو طغیانی کے زمانے میں پار کرنے کا داستانی روپ ہے۔ مثنوی میں اُس گھوڑے کا بھی ذکر ہے جس پر بیٹھ کر بادشاہ دریا کو پار کرتا ہے، لیکن یہاں یہ گھوڑا "ترنگِ بادپا" بن کر سامنے آتا ہے۔ غرض کہ وجہی نے مثنوی میں داستان کے وہ سارے عناصر یک جا کر کے انھیں ایک ایسی شکل دے دی ہے جو ازمنہ وسطیٰ کے داستانی رنگ سے مل گئی ہے۔ اس طرح بادشاہ کے عشق کا قصہ بھی بیان ہو گیا اور داستان کی روایت بھی اپنے سارے عناصرِ ترکیبی کے ساتھ باقی رہی۔ مثلاً قدیم داستانوں میں کم و بیش یہ عناصر ضرور ملیں گے:

(۱) اکلوتا شہزادہ کسی دور دراز ملک کی شہزادی کے حسن و جمال کی تعریف سن کر، یا خواب میں دیکھ کر، عاشق ہو جاتا ہے۔ یہ عشق مجنوں و فرہاد کے عشق سے کسی طرح کم نہیں ہوتا۔

(۲) عشق کی آگ میں جل جل کر جب شہزادے کی حالت غیر ہو جاتی ہے تو بادشاہ سے اجازت لے کر وہ شہزادی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

(۳) راستے میں طرح طرح کی مشکلات، آفات، مصائب سے دوچار ہوتا ہے۔ دیو زادوں سے جنگیں ہوتی ہیں، جادوگروں کے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے لیکن شہزادہ اپنی بہادری، استقامت، غیبی امداد اور جذبۂ عشق سے ان سب کا مقابلہ کرتا شہزادی کے ملک میں جا پہنچتا ہے۔

(۴) کسی نہ کسی طرح شہزادی تک اُس کی رسائی ہوتی ہے۔ شہزادی بھی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

(۵) پھر دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور شہزادہ کامیاب و کامگار اپنے ملک کو لوٹتا ہے۔

داستان کا بیرونی ڈھانچا کم و بیش یہی ہوتا ہے لیکن جزئیات میں فرق ہوتا ہے جس سے ہر داستان کا رنگ دوسری داستان سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہی

سو باقی ہے رسوائی باری منے   کہ عاشق کوں عزت ہے خواری منے
محبت میں ہوتا جہاں جگ اسیر   برابر ہے واں پادشا ہور فقیر
[قطب مشتری]

ابراہیم قطب شاہ کو معلوم ہوا تو بیٹے کو سمجھایا لیکن جب جنونِ عشق کی یہ خبر ملی کہ طغیانی کے زمانے میں بھی، جب دریائے موسیٰ کے اُس پار جانے کے تمام راستے مسدود تھے، شہزادے نے اپنی محبوبہ سے ملنے کے لیے دریا میں گھوڑا ڈال دیا ہے، تو اس نے نہ صرف دریائے موسیٰ پر پُل بنوا دیا بلکہ خاموش بھی ہو رہا۔ ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء میں محمد قلی قطب شاہ تخت پر بیٹھا تو بھاگ متی کے بھاگ اور پھرے۔ ان کے معاصر فرشتہ نے لکھا ہے کہ "بادشاہ بر فاحشہ بھاگ متی عاشق شدہ ہزار سوار ملازمِ او گردانیده[1]۔" کچھ عرصے کے بعد بھاگ متی کو اپنے حرم میں داخل کر لیا اور "مشتری" کے نام سے نوازا اور پھر "حیدر محل" کا خطاب عطا کیا۔ کلیاتِ محمد قلی میں مشتری پر دو نظموں کے علاوہ کئی اور اشعار میں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں[2]۔ وجہی نے اسی قصے کو داستان کا رنگ دے کر اپنی مثنوی "قطب مشتری" کا موضوع بنایا ہے۔

پروفیسر زور نے مشتری کا سالِ وفات ۱۰۱۶[3]ھ/۱۶۰۷ء قیاس کیا ہے۔ وجہی نے اپنے ایک شعر میں واضح کیا ہے کہ اس نے مثنوی کو صرف بارہ دن میں ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء میں مکمل کیا ہے:

تمام اس کیا دیس بارا منے   سنہ یک ہزار ہور اٹھارا منے

یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ خود بادشاہ کو اس عشقیہ مثنوی کا ہیرو بنانا بادشاہ کی اجازت یا حکم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ غالب گمان یہ ہے کہ کسی انتہائی جذباتی عالم میں بادشاہ نے اپنے دربار کے ملک الشعرا سے فرمائش کی ہوگی کہ اس کے اور مشتری کے عشق کو مثنوی کے پیرایے میں اس طور پر لکھے کہ قطب، مشتری اور ان کا عشق امر ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ جب بھاگ متی "مشتری" اور "حیدر محل" بن گئی تھی اور بادشاہ کے جنونِ عشق کا یہ عالم کہ ایک نیا شہر بسا کر اس کا نام پہلے بھاگ نگر اور حیدر محل کے خطاب کے بعد

۱۔ تاریخ فرشتہ: (فارسی)، ص ۱۷۳، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ۔
۲۔ مقدمہ کلیاتِ سلطان محمد قلی قطب شاہ، ص ۷۹–۸۴۔
۳۔ ایضاً: ص ۸۸۔

سب عناصر ''قطب مشتری'' میں موجود ہیں۔ ''قطب مشتری'' کا قصہ بھی یوں شروع ہوتا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے کوئی بیٹا نہیں تھا۔ دعاؤں کے بعد ایک چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ جوان ہوا تو اس کے حسن اور بہادری کی دھوم مچ گئی۔ ایک رات خواب میں اس نے ایک پری رُو کو دیکھا اور ہزار جان سے خوابوں کی شہزادی پر عاشق ہو گیا۔ اب جو آنکھ کھلی تو عجب عالم تھا۔ سوائے رونے کے اسے کوئی چیز نہیں بھاتی تھی۔ بادشاہ کو معلوم ہوا تو بہت پریشان ہوا۔ شہزادے کے لیے کرناٹک، گجرات، چین و ماچین اور ایران کی دوشیزاؤں کو جمع کیا اور کہا:

قطب شہ کوں جیکوئی ریجھائے گی ‏ ‏ ‏ ‏ بڑا مرتبہ سب میں وو پائے گی

لیکن شہزادے پر کسی کا جادو نہ چلا۔ بادشاہ نے شہزادے سے کرید کرید کر پوچھا تو اس نے اپنے خواب کا واقعہ سنایا۔ اب تو بادشاہ کو اور فکر دامن گیر ہوئی۔ اُس نے مشورے کے لیے ''عطارد'' کو طلب کیا۔ عطارد اپنے زمانے کا لاثانی مصوّر اور ساری دنیا کا سفر کیے ہوئے تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر عطارد نے کہا کہ اس وقت دنیا کی حسین ترین دوشیزہ بنگالے کی شہزادی مشتری ہے۔ اس کی ایک بہن زہرہ ہے جو حضرت داؤد سے زیادہ خوش الحان ہے۔ اس نے کہا کہ مشتری کی ایک تصویر بھی اُس کے پاس ہے۔ تصویر لا کر بادشاہ کو دکھلائی۔ بادشاہ نے شہزادے کو دکھائی۔ تصویر دیکھ کر شہزادہ پہچان گیا کہ یہی وہ خوابوں کی پری ہے۔ اب شہزادہ اور عطارد سوداگر بن کر سفر پر روانہ ہوتے ہیں۔ دورانِ سفر میں مصائب جھیلتے ہیں۔ کبھی طوفانِ بلا خیز میں پھنس جاتے ہیں، کبھی پہاڑ جیسے اژدہوں سے مقابلہ ہوتا ہے، کہیں عامل و عابد سے ملاقات ہوتی ہے اور کہیں بادشاہِ مغرب کی بیٹی سے۔ چلتے چلتے ایک ایسے مقام سے بھی گزرتے ہیں جہاں ایک راکسس رہتا تھا۔ شہزادہ اس کے قلعے کی طرف جاتا ہے تو وہاں اُسے ایک آدم زاد ملتا ہے۔ وہ اسے بتاتا ہے کہ یہ راکسس جہاں بھی آدم زاد کو دیکھتا ہے، پکڑ لیتا ہے۔ اُسے بھی اسی نے قید کر رکھا ہے اور وہ حلب کے بادشاہ سرطان خان کے وزیراعظم اسد خان کا بیٹا ہے۔ مریخ خان نام ہے۔ خواب میں ایک پری رُو کو دیکھ کر عاشق و دیوانہ ہو گیا ہے اور اسی پری رُو کی تلاش میں، جس کا نام زہرہ ہے اور جو بنگالہ کی شہزادی ہے، نکلا ہے۔ جو لوگ ساتھ تھے وہ دغا دے گئے۔ اب میں اکیلا اس خرابے میں قید ہوں۔ پوچھنے پر محمد قلی نے اپنا حال بیان کیا اور کہا کہ اب ہم دونوں دوست ہیں اور اُن دو مچھلیوں کی طرح ہیں جو ایک ہی جال میں پھنس گئی ہوں۔ ابھی یہ

باتیں ہو ہی رہی تھیں کہ سامنے سے راکسس آتا دکھائی دیتا ہے۔ شہزادہ آیۃ الکرسی کا حصار باندھتا ہے اور جنگ کر کے راکسس کو قتل کر دیتا ہے۔

اب یہ پھر سفر پر روانہ ہوتے ہیں اور ''قطعہ' گلستان'' میں پہنچتے ہیں جو پریوں کا علاقہ ہے۔ یہاں مہتاب پری شہزادے پر عاشق ہو جاتی ہے اور شہزادے کو محل میں بلواتی ہے۔ شہزادہ دورانِ ملاقات راکسس کو ہلاک کرنے کا واقعہ بیان کرتا ہے۔ یہ سن کر مہتاب پری خوش ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ آج وہ بھی آزاد ہو گئی ہے۔ اس پر محفلِ عیش کا حکم دیا جاتا ہے اور شراب کا دور چلتا ہے۔ مثنوی میں وجہی یہ شعر لکھتا ہے:

کہ معشوق جاں نیں وہاں پیائے کیوں
پیالا پیا بن پیا جائے کیوں

محمد قلی قطب شاہ کی مشہور غزل کا یہ شعر بھی نظر میں رہے:

پیا باج پیالا پیا جائے نا ‏ ‏ ‏ ‏ پیا باج ایک تِل جیا جائے نا

شہزادہ مہتاب پری کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہوتا ہے تو عطارد، قطب شاہ سے بنگالہ جانے کی اجازت طلب کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ جلد شہزادے کو وہاں بلوا لے گا۔ عطارد بنگالہ پہنچتا ہے اور شہزادی کے محل کے قریب ایک جگہ لے کر مصوری شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کمالِ فن کی شہرت سارے ملک میں پھیل جاتی ہے اور مشتری اسے بلوا کر محل کو آراستہ کرنے کا حکم دیتی ہے۔ عطارد دن رات لگ کر محل کو آراستہ کرتا ہے۔ مشتری دیکھتی ہے تو دنگ رہ جاتی ہے۔ اتنے میں اس کی نظر ایک تصویر پر پڑتی ہے جسے دیکھ کر مشتری دیوانی سی ہو کر پوچھتی ہے کہ یہ کس کی تصویر ہے؟ عطارد بتاتا ہے کہ قطب شاہ کی تصویر ہے لیکن ایک پری اس پر عاشق ہو گئی ہے۔ مشتری یہ سن کر رونے لگتی ہے۔ عطارد یہ دیکھ کر کہتا ہے کہ وہ اُسے جلد بلوا دے گا اور شہزادے کو بلوانے کے لیے آدمی بھیجتا ہے۔ جیسے ہی شہزادے کو اطلاع ملتی ہے وہ مہتاب پری سے اجازت لے کر روانہ ہو جاتا ہے۔ مہتاب اُسے بطور نشانی ''ترنگِ بادپا'' دیتی ہے۔ بنگالہ پہنچ کر مشتری سے ملاقات ہوتی ہے۔ شراب کا دور چلتا ہے اور دونوں اتنے مست ہو جاتے ہیں کہ عطارد کو کہنا پڑتا ہے کہ اے شہزادے: ع

لیا سال ہے توں اُتاول نہ کر

شہزادہ مریخ خان کا حال بھی بیان کرتا ہے اور طے ہوتا ہے کہ زہرہ سے شادی کر کے بنگالہ کی بادشاہی مریخ خان کو دے دی جائے۔ اس کے بعد قطب شاہ

مشتری کے ہمراہ دکن روانہ ہوتا ہے اور وہاں ان دونوں کی دھوم دھام سے شادی ہوتی ہے اور باپ اپنی سلطنت قطب شاہ کو دے دیتا ہے ۔ وجہی نے وصال کا جو بھرپور نقشہ رمزیہ انداز میں کھینچا ہے وہ اردو شاعری میں یکتا اور بے مثال ہے ۔

اب اس قصے کو داستانوں کے عام مزاج و ہیئت سے ملا کر دیکھیے تو اس میں سوائے جزئیات کے کوئی فرق نظر نہیں آئے گا ۔ یہ عمل قرونِ وسطیٰ کے سارے ادبیات میں ، تہذیبی فرق کے ساتھ ، یکساں ملے گا ۔

یہ مثنوی موجودہ شکل میں نامکمل ہے اس لیے قصے کے اُتار چڑھاؤ ، تیور اور ارتقا کا پورا رنگ سامنے نہیں آتا لیکن اس کے باوجود ''قطب مشتری'' شاعری کے اس معیار پر پوری اترتی ہے جس کا اظہار مثنوی کے ابتدائی حصے میں ''در شرحِ شعر گوید'' اور ''وجہی تعرافِ شعر خود گوید'' کے تحت کرتا ہے ۔ اس مثنوی کی سب سے اہم خصوصیت روانی و ربط ہے ۔ ایک شعر دوسرے شعر میں اس طرح پیوست ہے جیسے ایک زنجیر کی مختلف کڑیاں ۔ اسی وجہ سے اسے روانی اور تیزی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ داستانی مثنوی میں روانی اور بہاؤ کا تخلیقی عمل مثنوی کی کامیابی و اثر آفرینی کے لیے ازبس ضروری ہوتا ہے ۔ جب ہم نے مثنوی کے چند حصوں کو ایک ایسے شخص سے پڑھوا کر سنا جس کی مادری زبان دکنی تھی ، تو وجہی کے لہجے کے سبھاؤ اور تیور کے اُتار چڑھاؤ سے نہ صرف قصے میں دلچسپی بڑھ گئی بلکہ شعر کی موسیقی و آہنگ نے بھی ہمیں متاثر کیا ۔ زبان کی قدامت اور اجنبیت کے پردے اُٹھ گئے ، شعریت کا احساس گہرا ہو گیا اور زبان و بیان سلیس نظر آنے لگے ۔ ''قطب مشتری'' کی سلاست کا احساس اُس وقت اور ہو سکتا ہے جب اسے اس دور کے دوسرے شعرا کے کلام کے ساتھ پڑھا جائے ۔ اُس وقت یہ بات محسوس ہوگی کہ یہاں زبان و بیان نکھر رہے ہیں ، زبان منجھ کر صاف ہو رہی ہے ۔ الفاظ میں جذبہ و معنی کو سمونے کی قوت بڑھ رہی ہے اور ''پیرویِ فارسی'' کی روایت تیزی سے فاصلے طے کر رہی ہے ۔

''قطب مشتری'' میں ایک فنکارانہ شعور کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تخلیق کرنے سے پہلے جانتا ہے کہ اُسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے ؟ یہ شعور ہمیں محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں نہیں ملتا ۔ وہ ایک چڑیا کی طرح گاتا چلا جاتا ہے لیکن وجہی کے ہاں یہ شعور ، شعر کو بنانے سنوارنے پر

زور دینے کے عمل میں ، نظر آتا ہے ۔ ایک جگہ خود یوں کہتا ہے :

اگر خوب محبوب جیوں سور ہے   سنوارے تو نورٌ علیٰ نور ہے

تخلیقی عمل کے اسی شعور نے وجہی کے ہاں سلاستِ بیان کو پیدا کیا ہے ۔ آج ''قطب مشتری'' صرف تاریخی اہمیت کی حامل ہے لیکن جب اسے آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کے دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور اس کا مقابلہ اُس دور کی شاعری سے کرتے ہیں تو وجہی قدیم دور میں صفِ اول کا شاعر اور یہ مثنوی اس دور میں ایک کارنامہ معلوم ہوتی ہے ۔ یہ دور گولکنڈا میں فارسی رنگ و آہنگ کی جذب پذیری کا دور ہے ۔ تہذیب کا بیرونی ڈھانچا اور اُس کا باطن دونوں فارسی طرزِ احساس کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں ۔ وجہی فارسی طرزِ احساس کی اسی روایت کے ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے جو آگے چل کر ولی دکنی کی روایتِ ریختہ سے جا ملتی ہے ۔

''قطب مشتری'' نہ صرف اپنی روایت ، مثنوی کی ہیئت ، قرونِ وسطیٰ کے داستانوی مزاج ، نئے رنگِ سخن اور زبان و بیان کے جدید اسلوب بلکہ شاعری کے اعتبار سے بھی قابلِ قدر تصنیف ہے ۔ اس میں جذبات و احساسات کو موزوں الفاظ اور خوب صورت تشبیہات کے ذریعے پیش کرنے کا عمل ملتا ہے ۔ حسبِ ضرورت منظر کشی بھی ہے اور بات کو اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کا سلیقہ بھی ۔ جذبات کے رنگا رنگ جلوؤں کو وہ اپنے بیانیہ انداز میں اس خوب صورتی سے بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والے میں شاعرانہ مسرت کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے ۔ مشتری قطب شاہ کی تصویر دیکھتی ہے اور عاشق ہو جاتی ہے ۔ آنسو آنکھوں سے جاری ہو جاتے ہیں ۔ اس کیفیت کو وجہی یوں بیان کرتا ہے :

رتن تھے سو تن پر انگارے ہوئے   کہ مُکھ چاند اُجھو سو تارے ہوئے
دو بادام تھے اس چنچل نار کے   لگے دانے جھڑنے سو انار کے

آنکھوں کو دو بادام کہنا اور آنسوؤں کے جھڑنے کو انار کے دانوں سے تشبیہ دینا کتنا خوب صورت خیال ہے ۔ قطب شاہ ، مریخ خاں سے ملا تو معلوم ہوا کہ وہ مشتری کی چھوٹی بہن زہرہ کے عشق میں دیوانہ ہے اور دونوں ایک ہی کشتی میں سوار ہیں ۔ وجہی اس کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

تیرا ہور میرا سو یک حال ہے   دو پچھیاں پاریاں کوں یک جال ہے

قطب شاہ راکسس پر تیر چلاتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے ۔ وجہی اس منظر کو یوں بیان کرتا ہے :

کشش کر جو شہ تیر مارے سو وو   پڑیا بھیں پہ تل میں اُر ہالوں ہو

عجب ایک اس وقت پر مرد تھا
پتروند عاقل جہاں گرد تھا
کدھیں روم میں تھا کدھیں شام میں
کہ استاد تھا وو ہر یک کام میں
ہر یک ملک اوپر گذر تھا اسے
ہر یک شہر کا سب خبر تھا اسے
اگر یار دلدار وو اہل ہے
تو یو کام کرنا بہوت سہل ہے
کہے شاہ جو ہے ''تمھاری خوشی
تمھاری خوشی سو ہماری خوشی

یہ وہی فیروز و محمود والی روایت ہے جسے وجہی نے اپنی طویل مثنوی میں آگے بڑھایا ہے۔ لسانی نقطۂ نظر سے بھی یہاں ریختہ کی شہزادی مختلف زبانوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتی نظر آ رہی ہے۔

''پیرویٔ فارسی'' کی روایت وجہی کی دوسری تصنیف ''سب رس'' میں اور زیادہ اجاگر ہوئی ہے۔ ''قطب مشتری'' کی طرح ''سب رس'' بھی قصہ گوئی کے دائرے میں آتی ہے اور یہ دونوں تصانیفِ نظم و نثر اُردو زبان کے ارتقا کی ایک ہی منزل پر لکھی گئی ہیں اور دونوں اپنے دَور کی نظم و نثر کی نمائندہ تصانیف ہیں۔ ''سب رس'' (۱۰۳۵ھ/۱۶۳۵ء) اُردو میں ''ادبی'' نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے کی جو نثری تصانیف ملتی ہیں وہ مذہبی نوعیت کی ہیں اور ان میں وہ ادبی شان نہیں ہے جو ''سب رس'' کا طرۂ امتیاز ہے۔ ''قطب مشتری'' محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ء) کی وفات سے دو سال پہلے لکھی گئی اور ''سب رس'' اس کے ستائیس سال بعد عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ—۱۰۸۳ھ/۱۶۲۵ء—۱۶۷۲ء) کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ''سب رس'' کے زمانۂ تصنیف میں غواصی، جس کی ذہانت و شاعرانہ صلاحیتیں ''قطب مشتری'' کے زمانۂ تصنیف ہی میں وجہی کو پریشان کرنے لگی تھیں اور جس پر اس نے درپردہ ''قطب مشتری'' میں چوٹیں بھی کی تھیں، اپنی شہرت کے بامِ عروج پر پہنچ کر عبداللہ قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا بن چکا تھا اور بے چارہ وجہی محمد قلی کی وفات کے بعد سے قعرِ گم نامی میں زندگی بسر کر رہا تھا۔ برسوں بعد یہ پہلا موقع تھا کہ بادشاہِ وقت نے اس سے بیانِ عشق میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ وجہی ''سببِ تالیفِ کتاب و مدحِ بادشاہ'' میں خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''صباح کے وقت، بیٹھے تخت، یکایک غیب تے رمز پا کر، دل میں اپنے کچھ لیا کر، وجہی نادر فن کوں، دریا دل گوہر سخن کوں، حضور بلائے، پان دیے، بہوت مان دے یوں فرمائے کہ انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا، اپنا ناؤں عیاں کرنا، کچھ نشان

الٹ یوں دِسے زخم کھا سیر میں
کہ جیوں عکس اچھے جھاڑ کا نیر میں
فرنگ میان تے کاڑی شہ جان یوں
نکلتا ہے کنچلی میں تے سانپ جیوں

قطب شاہ مہتاب پری سے ملاقات کے لیے جاتا ہے تو وجہی مہتاب کے حسن کی یہ تصویر بناتا ہے:

اچھیں نین اس کیس کالے منے
کہ پھلیاں دو سنپڑیاں ہیں جالے منے
اچھلتیاں ہیں پھلیاں ابھالاں تلیں
کہ لیناں جھمکتے ہیں بالاں تلیں
دِسے لالک اس نین راچ یوں سنور
کہ سرخی منی کی سفید آب پر
مٹے لال ڈوریاں سوں پتلی کجل
کہ مریخ کے گھر میں آیا زحل
سو دھن کے تن اوپر دِسے یوں گہر
کہ بیٹھے ہیں جھگنے مگر سرو پر
یوں عیش تے پھول جیوں کھیل کر
پلنگ پر وہ بیٹھے دونوں میل کر
پلنگ شاہ کے تیں جو واں لیائے تھے
سورج چاند جیسے اسے پائے تھے
سو اس سات مل یوں وو شہ جان تھے
کہ بلقیس سو جیوں سلیمان تھے
سکی شاہ سوں ایک ہو یوں اچھے
کہ مٹھائی سوں مل شکر جیوں اچھے
دِسے یوں تل اس مکھ میدان میں
کہ حبشی بچہ ہے گلستان میں

وجہی نے مہتاب پری کے حسن کی تصویر کو ہر شعر میں ایک نئی تشبیہ کے ذریعے ابھارا ہے اور مثنوی میں جس مقام پر یہ تصویر آتی ہے وہاں یہ رنگِ سخن مثنوی کے حسن و اثر میں غیرمعمولی اضافہ کرتا ہے۔ وجہی کا تخیل، احساس، جذبے اور کیفیت کی تصویر اتنی صفائی کے ساتھ اتارتا ہے اور اس تصویر میں لفظوں کے ذریعے مناسب رنگوں سے ایک ایسا ''زندہ پن'' پیدا کرتا ہے کہ شاعری اپنی دلکشی سے ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ قطعۂ گلستان کی تصویر بھی، جو مہتاب پری کا مقام ہے، اس طور پر لفظوں سے بناتا ہے کہ مصوّر مُو قلم سے اسے کاغذ پر منتقل کر سکتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ''اُردو'' ابھی ''دکنی'' کی منزل سے گزر رہی ہے اور ''ریختہ'' کی منزل ابھی تقریباً ایک صدی کی مسافت پر ہے۔ لیکن وجہی روایت کی اسی شاہراہ پر چل رہا ہے جس پر ہم آج بھی رواں ہیں۔ ادھر ادھر سے منتخب کیے ہوئے یہ چند شعر دیکھیے کہ یہ اظہار کے کن سانچوں، طرزِ فکر اور اسلوب کی کس روایت کی نشان دہی کر رہے ہیں:

جو عاقل ہے یو بات مانے وہی
قدر اس ادا کی پچھانے وہی
عجب تجھنے قدرت تے آنے لگے
کہ دیک اس تماک رشک کھانے لگے

> دھرلا ، وجہی ہو گئی ، گن بھریا ، تسلیم کر کر سر پر بات دھریا ۔ بہوت بڑا کام اندیشا ، بہوت بڑی فکر کریا ۔ بلند ہمتی کے بادل نے دانش کے میدان میں گفتاراں برسایا ۔ بادشاہ کے فرمانے پر چنیا ، نوی تقطیع ریتیا کہ اگلے کے آن بارے ، ہمیں بھی کچھ تھے کر سمجیں بارے ۔ ہمارے گن کوں دیکھے سو ہمنا دیکھے ، گنگا دیکھے سو جمنا دیکھے ۔"

"ہمیں بھی کچھ تھے کر سمجیں بارے" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجہی کے ہاتھ یہ ایک ایسا نادر موقع آیا تھا کہ وہ اپنی صلاحیتوں کا اظہار کر کے بادشاہ کو سوچنے سمجھنے پر مجبور کرے کہ وہ بھی کچھ ہے ۔ یہ خود پرستی وجہی کی گھٹی میں پڑی تھی ۔ "قطب مشتری" میں اور "سب رس" میں بھی اس نے اپنی تعریف میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے ۔

"سب رس" محمد یحیٰی ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی تصنیف "دستورِ عشاق" (۸۴۰ھ/۱۴۳۶ء) کے نثری خلاصے "قصۂ حسن و دل" سے ماخوذ ہے ۔ فتاحی کی اس تصنیف اور اس کے موضوع کی شہرت اتنی پھیل گئی تھی کہ اس نے اسی قصے کو مسجع و مقفیٰ نثر میں ، جو ۴۵۰ سطروں پر مشتمل ہے ، دوبارہ لکھا اور ۸۴۳ھ/۱۴۳۹ء میں اپنی دوسری تصنیف "شبستانِ خیال" میں بھی پیش کیا ۔ یہ تصانیف اتنی مقبول ہوئیں کہ سروری (م ۹۶۹ھ/۱۵۶۱ء) نے ترکی زبان میں "شبستانِ خیال" کی شرح لکھی ۔ ترکی زبان کے دوسرے شاعروں مثلاً عمری ، لامعی ۹۳۸ھ/۱۵۳۱ء ، آہی ۹۲۳ھ/۱۵۱۷ء اور والی نے بھی دسویں صدی ہجری کے اواخر میں اس کی تقلید میں تصانیف کیں ۔ آرتھر براؤن (لندن ۱۸۰۱ء) اور ولیم پرائس نے ۱۸۲۸ء میں اسے انگریزی زبان میں شائع کیا ۔ جرمنی زبان میں ڈاکٹر روڈولف ڈوراک نے ۱۸۸۹ء میں اسے شائع کیا اور اسی کے ساتھ فتاحی کی سوانح عمری ، تمثیلیہ کے بارے میں ایک مضمون اور "قصۂ حسن و دل" کی تمثیل کا خلاصہ بھی شائع کیا ۔ ادھر آر ۔ ایس ۔ گرین شیلڈ نے "دستورِ عشاق" کو مرتب کر کے اصل متن کو اپنے مختصر انگریزی مقدمے کے ساتھ ۱۹۲۶ء میں لندن سے شائع کیا ۔ عہدِ عالمگیری میں خواجہ محمد عبدل نے ۱۰۹۵ھ/۱۶۸۳ء میں مرصّع نثر فارسی میں اسے لکھا[1] ۔ ۱۰۵۳ھ/۱۶۴۳ء میں

---

[1] یہ سب معلومات آر ۔ ایس ۔ گرین شیلڈ نے ڈاکٹر روڈولف اور ڈاکٹر براؤن کے مقدموں سے حاصل کر کے اپنے انگریزی مقدمے میں درج کی ہیں ۔ دیکھیے "دستورِ عشاق" مطبوعہ لیوزک اینڈ کمپنی لندن ، مطبوعہ ۱۹۲۶ء ۔

داؤد ایلچی نے اسے فارسی میں لکھا اور بحرالعرفان حسین ذوق نے ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ء میں "وصال العاشقین" کے نام سے دکنی اردو میں نظم کیا ۔ ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ء میں مجرمی بیجاپوری نے بھی اسے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ۔ غرض کہ اپنی تاریخِ تصنیف سے تقریباً تین سو سال تک یہ کتاب ایران ، ترکی اور برعظیم کے اہلِ علم و ادب کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی اور انیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل تک یورپ کے ماہرینِ ادب کو متاثر کرتی رہی ۔

قرینِ قیاس ہے کہ یہ مشہور و معروف تصنیف عبداللہ قطب شاہ کی نظر سے بھی گزری ہوگی اور اس نے "دقائقِ عشق بازی" کو "حسن و دل" کے انداز میں ، دکنی میں ، لکھنے کی "ملا" وجہی سے فرمائش کی ہوگی ۔ "عشق" اس تہذیب کا محبوب ترین موضوع تھا جس کے ہزار پہلو اور ہر پہلو کے ہزار نکتے تھے ۔ وجہی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ "سب رس" اس نے "حسن و دل" کو سامنے رکھ کر لکھی ہے ۔ لیکن موضوع کی یکسانیت ، رنگِ تمثیل ، اندازِ تحریر ، خود قصۂ حسن و دل کی اس دور میں مقبولیت اور تقابلی مطالعے سے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ "سب رس" "قصۂ حسن و دل" ہی کا ثمرِ اردو ہے ۔ "سب رس" ایک تمثیل ہے جس کی طرف خود وجہی نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "ناموس بولیا کہ اس تازے آبِ حیات کا قصہ ایک تاویل دھرتا ہے ، ایک تمثیل دھرتا ہے[1] ۔"

اس سے پہلے کہ ہم "سب رس" کا بحیثیتِ تمثیل ، داستان و نثر جائزہ لیں ، ضروری ہے یہ دیکھ لیا جائے کہ تمثیل کیا ہے ؟ اسے اتنی مقبولیت اس دور میں کیوں حاصل ہوئی اور اس کے بعد اردو میں تمثیل کا کوئی اور قابلِ قدر نمونہ کیوں نہیں ملتا ؟ اس بات کے جواب کے لیے ہماری نظر پروفیسر عزیز احمد[2] کے اس فاضلانہ مضمون کی طرف جاتی ہے جس میں انھوں نے تفصیل سے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے ۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ "ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان بوقتِ واحد دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے ۔ بیان

---

[1] سب رس ؛ از "ملا" وجہی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی ، ۱۹۵۳ء ۔

[2] "سب رس کے ماخذ و تمثیلات" ؛ مطبوعہ رسالہ اردو کراچی ، جنوری اور اپریل ۱۹۵۰ء ۔

کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی ۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق ، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں ۔ اس قسم کے بیانیہ ادب کو مثالیہ (تمثیل) کہتے ہیں[1] ۔‘‘ تمثیل کی ایک قسم وہ ہے جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے ہیں لیکن ہر حیوان کسی انسانی صفت کا مظہر ہوتا ہے ۔ ’’کلیلہ دمنہ‘‘ ، ’’انوار سہیلی‘‘ اور یورپ کے وہ تمام قصے جو Bestranis اور Fabliause کے دائرے میں آتے ہیں ، اسی طرح کے ہیں ۔ مولانا روم کی مثنوی میں جانوروں والی حکایات کو بھی اسی زمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔ فرید الدین عطار کی مشہور زمانہ تصنیف ’’منطق الطیر‘‘ اور مولانا عبدالرحمٰن جامی کی مثنوی ’’سلامان و ابسال‘‘ اور چاسر کی تصنیف ’’پارلیمنٹ آوف فاؤلز‘‘ (Parliament of,Fowls) بھی تمثیل کی مثالیں ہیں ۔ ایسے قصوں اور تمثیل میں ایک مشترک بات یہ ہے کہ یہاں بھی قصے کی ایک ظاہری اور ایک باطنی سطح ہوتی ہے ۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں اور کردار ان معنی کی علامت بن جاتے ہیں ۔ ان قصوں کا تعلق افلاطونی فلسفے سے واضح ہے کیونکہ یہ قصے ’’عین‘‘ (Ideal) کی ایک ناقص شکل کو پیش کرتے ہیں جس سے اصل ’’عین‘‘ کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے ۔

’’کسی زبان یا تمدن کا ادبی تسلسل دنیا بھر کے ادب کے تسلسل کا محض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ’’دستورِ عشاق‘‘ یا ’’سب رس‘‘ کا قصہ خاص اہمیت رکھتا ہے کیونکہ 'سب رس' کے قصوں کا افسانوں کے ایک ایسے عالم گیر سلسلے سے تعلق ہے جو ایران سے آئرستان تک پھیلا ہوا ہے ۔ یہ سلسلہ تلاش و تجسس کے افسانوں کا ہے ۔ کبھی یہ تلاش کسی پھول کی ہوتی ہے جو پھول بھی ہے اور کوئی لڑکی ہی بے مثل حسینہ بھی جیسے ’’گل بکاولی‘‘ یا ’’رومن ڈی لا روز‘‘ کا گلاب ۔ یہ ایک طرح سے رازِ عشق یا رازِ حیات یا رازِ حسن کی تلاش ہوتی ہے ۔ کبھی تلاش کے قصوں میں ہیرو کا مقصود کوئی ظرفِ مقدس یا نایاب پتھر ہے جو اعلیٰ ترین شوکت و شانِ شاہانہ کا رمز ہے ۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huarens یا ’’فرِ شاہانہ‘‘ کی تلاش ہے ۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمۂ آبِ حیات کی تلاش ہے ۔ یہ خضر اور سکندر کے قصوں کے علاوہ

---

[1] ۱۔ سب رس کے ماخذ و مماثلات : مطبوعہ رسالہ اردو کراچی ، جنوری ۔ اپریل ۱۹۵۰ء ، ص ۱۳ ۔

عبرانی اور اسلامی ادب میں بھی اکثر ملتی ہے ۔ پھول اور چشمۂ آبِ حیات میں یقیناً تعلق ہے ۔ تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہے ۔ بکاؤلی پھول بھی ہے ، چشمہ بھی ہے اور عورت بھی ۔ ’’سب رس‘‘ کے قصے میں چشمۂ آبِ حیوان چشمۂ دہن ہے ۔ مغربی ادب میں بھی اسی طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلسماتی خصائص ہیں جیسے ’’رومن ڈی لا روز‘‘ میں ’’پول اینڈ مرر اوف نرسی سس‘‘ کے چشمے اور آئینے ۔ دونوں کا مشرق داستانوں کے چشمۂ آبِ حیوان اور آئینۂ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینۂ سکندری کے وہی خصائص ہیں جو جمشید کے جامِ جہاں نما کے ہیں[1] ۔‘‘ ’’مثالیہ دراصل قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے ۔ اسی لیے ’’سب رس‘‘ کے بعد اردو میں مثالیہ (تمثیل) کے اور نمونے تو ملتے ہیں مگر وہ اس صنفِ ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں ۔ مثالیہ عشق کی حد تک تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ ’’قصۂ حسن و دل‘‘ اتفاق ہی سے لکھا گیا ۔ لیکن فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس رودادِ عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں ۔ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ پھر الگ سے اس قسم کے اور مثالیہ لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا[2] ۔‘‘ ، ’’ابہام اور اشاریت نے غزل کے ذریعے رفتہ رفتہ اتنا فروغ حاصل کر لیا کہ بیانیہ ادب میں مثالی رجحان گھٹتا چلا گیا اور ادھر خود بیانیہ ادب میں طلسماتی داستان کو اتنا فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لیے گنجائش ہی باقی نہیں رہی ۔ اس لیے ’’گلزار نسیم‘‘ میں بھی بیانیہ کے ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات و رموز ہیں ؛ مثلاً خود گل بکاولی کی رمزیت یا رمزیت سے پہلے کی مثالی خصوصیات سب بالکل محو ہو چکی ہیں اور طلسم اور داستان کا جزو بن چکی ہیں ۔ اس طرزِ مثالیہ اور داستان میں رشتہ ضرور ہے مگر یہ رشتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طلسمات نے لے لی[3] ۔‘‘ ’’مشرقی افسانے میں طلسمات مقصود بالذات بن گئے ۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فرار تھا ۔ طلسمات کی بنیاد حیرت پر تھی ، لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت کدے کی تعمیر میں وہی خد و خال ابھر آئے جو مشرقی فن تعمیر ، مشرقی مصوری اور مشرقی غزل میں نمایاں ہیں ؛ یعنی متعین روایات اور اشکال کی بار بار تکرار ۔ جب اسلامی تمدن پر زوال آیا اور

---

۱ ، ۲ ، ۳ ۔ سب رس کے ماخذ و مماثلات : ص ۸ ۔ ۹ ، ص ۱۰۹ ، ص ۶ ۔ ۷ ، ص ۱۰۳ ، ص ۱۰۹ ، ص ۱۱۰ ۔

مغربی تمدّن کی فتح سے پہلے اس کی جگہ لینے والی کڑی اور زندہ تمدنی اساس باقی نہ رہی تو مثنویہ کا تو خاتمہ ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلسمات کی نذر ہو گیا جو انحطاط کا انتہائی درجہ تھا[1]'' یہ عمل ''سب رس'' میں نہیں ہے۔ یہاں تمثیل اور اس کا رنگ ڈھنگ خالص رہتا ہے۔

تمثیل کی نوعیت، خصوصیت اور ''سب رس'' کو آفاقی روایت کے ساتھ ملا کر دیکھنے کے بعد ''سب رس'' میں بیان کیے ہوئے قصے کا خلاصہ ضروری ہو جاتا ہے تاکہ اُس کی تمثیل اور صفات واضح ہو جائیں۔ قصے کا مقام سیستان ہے۔ یہ تمثیلی مقام نہیں ہے۔ یہ وہی جگہ ہے جو رستم کی جائے پیدائش ہونے کی وجہ سے مشہور ہے۔ مگر ''سب رس'' میں یہاں کے بادشاہ کا نام ''عقل'' بتایا جاتا ہے۔ کائنات کے ذرے ذرے کا اس کے تابعِ فرمان ہونا، جو ہمارے قصّوں کی عام بات ہے، عقل کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس بادشاہ کا ایک لڑکا ''دل'' ہے جس کا نام تمثیلی ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس نام میں اس وقت تمثیلی رنگ پیدا ہو جاتا ہے جب بتایا جاتا ہے کہ عقل نے دل کو تن کی مملکت بخش دی ہے۔ اس ابتدائیے کے بعد قصّہ شروع ہو جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ ''عقل'' کے دربار میں ہر قسم کے لوگ موجود ہیں اور شراب کا دور چل رہا ہے کہ ''آبِ حیات'' کا ذکر آ جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ جو شخص آبِ حیات پی لے وہ حضرتِ خضر[2] کی طرح تا ابد زندہ و قائم رہے۔ یہ سن کر دل آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور یہاں سے تلاش کا وہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو تمثیلی قصوں میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

دل کا جاسوس نظر ہے جو ہر جگہ پھرتا ہے اور ہر پل کی خبر لا کر دیتا ہے۔ چنانچہ قصّے کا دوسرا منظر یہ ہے کہ دل نظر سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے اور نظر وعدہ کرتا ہے کہ اس کا پتا لگانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھے گا۔ دل کو نظر کی باتوں سے بڑا سکون ملتا ہے۔ وہ اس کے عزم و حوصلہ کی داد دیتا ہے اور اسے آبِ حیات کی تلاش میں روانہ کر دیتا ہے۔

اب نظر کا سفر شروع ہوتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک نہایت خوب صورت شہر میں پہنچتا ہے جس کا نام ''عافیت'' ہے اور جس کے بادشاہ کو ''ناموس'' کہتے ہیں۔ یہ بادشاہ بڑا مہمان نواز ہے۔ نظر اس کی خدمت میں حاضر ہو کر

---

[1] سب رس کے مآخذ و مماثلات؛ ص ۱۰۹، ۱۱۰۔

اپنا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بغیر آبِ حیات لیے اپنے ملک ''تن'' میں واپس نہیں جاؤں گا۔ ناموس اس کے عزم سے متاثر ہو کر آبِ حیات کی لمبی چوڑی تعریف تو ضرور کرتا ہے لیکن اسے حاصل کرنے کا کوئی طریقہ نہیں بتاتا۔ نظر اس سے رخصت لے کر اپنی راہ لیتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک اونچے پہاڑ کے پاس پہنچتا ہے۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس پہاڑ کا نام زُہد ہے اور اس پر زرق نام کا ایک بوڑھا رہتا ہے۔ نظر اس بوڑھے کے پاس جا کر آبِ حیات کا پتا دریافت کرتا ہے۔ زرق کہتا ہے کہ آبِ حیات کا چشمہ تو جنّت میں ہے اور تم اُسے زمین پر تلاش کر رہے ہو۔ اگر تم اس کا پتا لگانا چاہتے ہو تو اس کی نشانیاں عاشقوں کے آنسوؤں میں دیکھو۔ نظر زرق کی بات مانتا تو ضرور ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اسے تلاش کرکے رہے گا۔

یہاں سے چل کر نظر ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں اُسے ایک فلک بوس قلعہ نظر آتا ہے۔ اس قلعے کا نام ہدایت ہے اور اس کا بادشاہ ہمّت ہے۔ نظر ایک مدت تک ہمّت کی خدمت کرتا رہتا ہے اور ایک دن موقع پا کر اس سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے۔ نظر اور ہمت کے درمیان بات چیت دلچسپ ہے۔ ہمت نظر کی ہنسی اڑاتے ہوئے کہتا ہے کہ آبِ حیات کا پتا بتانے کی مجھ میں طاقت نہیں ہے۔ جو شخص بھی اسے حاصل کرنے کا خیال رکھتا ہو، اسے منع کرو۔ مجنوں، یوسف، زلیخا نے اس کی تلاش کی اور کچھ نہ پایا۔ میں ہمت ہوں لیکن میں بھی اس کا سراغ نہ لگا سکا۔ نظر ان باتوں سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ کہتا ہے آپ ''ہمت'' ہیں۔ میری مدد کیجیے، شاید آپ میرا امتحان لے رہے ہیں۔ دنیا میں کوئی ایسا کام نہیں ہے جو آپ نہ کر سکیں۔ نظر کی بات سے خوش ہو کر ہمت بتاتا ہے کہ مشرق میں ایک ملک ہے۔ اُس کا بادشاہ عشق ہے جو ہر دل میں رہتا ہے اور جو انسان کو خدا سے بھی ملوا سکتا ہے۔ اس کے ایک بیٹی ہے جس کا نام حسن ہے۔ ہمت حسن کے اوصاف بیان کرنے میں بالکل شاعر ہو جاتا ہے۔ یہاں تمثیل نگار حسن کی صفات کو بھی اشخاص میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناز، غمزہ، عشوہ، ادا، دلربائی، خوش نمائی اور لطافت کو حسن کی سہیلیاں بتایا گیا ہے۔ حسن شہرِ دیدار میں رہتی ہے۔ یہاں ایک باغ ہے جس کا نام رخسار ہے جس میں دہن نام کا ایک چشمہ ہے۔ اسی میں آبِ حیات ہے جسے حسن روز پیتی ہے۔ ہمت شہرِ دیدار تک پہنچنے کی دشواریوں کا بھی ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ راستے میں تمھیں سبکسار نام کا ایک شہر ملے گا۔ اس شہر کا محافظ رقیب ہے جو عشق بادشاہ کا تابعِ فرمان ہے اور کسی کو ملکِ عشق کی طرف

جانے نہیں دیتا ۔ لیکن اگر تم سبکسار کو پار کر لو گے تو تمھیں میرا بھائی قامت ملے گا جو تمھاری مدد کرے گا ۔ ہمت اپنے بھائی قامت کے نام ایک خط بھی دیتا ہے ۔

نظر وہاں سے مشرق کی طرف روانہ ہوتا ہے اور جب شہر سبکسار کی سرحد پر پہنچتا ہے تو پکڑ لیا جاتا ہے اور رقیب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے ۔ یہاں نظر عقل سے کام لیتا ہے اور عقل سے پتھر کو بھی موم بنایا جا سکتا ہے ۔ اس موقع پر تمثیل میں ایک اُلجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے ۔ شروع میں عقل کو بادشاہ بتایا گیا ہے ۔ اگر وہ کسی ہاتفِ غیبی کی طرح یہاں آتا تو تمثیل قائم رہتی مگر نظر خود کو عقل کا پُتلا بتا کر کہتا ہے کہ وہ حکیم ہے ۔ سرتاپا علم ہے اور مردہ میں جان ڈال سکتا ہے ، مٹی سے سونا بنا سکتا ہے ۔ رقیب جیسے سونے کا بڑا لالچ ہے ، یہ سنتے ہی کہتا ہے کہ مجھے بہت سا سونا بنا دو ۔ اب نظر کو اپنا مقصد حاصل کرنے کا موقع مل جاتا ہے اور کہتا ہے کہ سونا بنانے کے لیے دواؤں کی ضرورت ہے جو دیدار نامی شہر کے رخسار نامی باغ میں مل سکتی ہیں ۔ رقیب اس کے ساتھ چل کر دوائیں جمع کرنے کا وعدہ کرتا ہے ۔ نظر اور رقیب دونوں شہر دیدار پہنچتے ہیں ۔ یہاں نظر کی قامت سے ملاقات ہوتی ہے جو اسے رقیب کے ساتھ دیکھ کر تعجب کرتا ہے ۔ نظر اپنا سارا قصہ بیان کرتا ہے اور ہمت کا خط چپکے سے قامت کو دے دیتا ہے ۔ خط پڑھ کر قامت سیم ساق کو حکم دیتا ہے کہ وہ رقیب کی آنکھ بچا کر نظر کو چھپا دے ۔ سیم ساق نظر کو فرشِ فرح بخش کے نیچے چھپا دیتا ہے ۔ رقیب نظر کو ہر جگہ تلاش کرتا ہے اور آخر کار مایوس ہو کر اپنے شہر واپس ہو جاتا ہے ۔

نظر اب شہرِ دیدار کی سیر کو نکلتا ہے ۔ شہر کا حسن اسے محوِ حیرت کر دیتا ہے ۔ قامت اور نظر ابھی سیر میں محو ہیں کہ شہزادی حسن اپنی سہیلی لٹ کے ہمراہ دکھائی دیتی ہے ۔ لٹ نظر کو دیکھ کر پوچھتی ہے کہ تم کون ہو اور اس طرح گھبرا گھبرا کر کیوں دیکھ رہے ہو ؟ نظر اسے اپنے مقصد سے آگاہ کرتا ہے تو وہ کہتی ہے "گھبرانے کی بات نہیں ہے ۔ خدا نے چاہا تو مراد بر آئے گی ۔" وہ نظر کو اپنے بال بھی دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تمھیں میری مدد کی ضرورت پڑے تو ان کو جلانا ، میں تمھاری مدد کو آ جاؤں گی ۔ شہزادی حسن کے ساتھ ایک خادم غمزہ بھی ہے جو نظر کو دیکھ کر اس پر جھپٹتا ہے ۔ تلوار کھینچ کر اسے مارنے ہی والا ہوتا ہے کہ نظر کے بازو پر بندھے ہوئے لعل پر اس کی نظر پڑتی ہے ۔ غمزہ کو یاد آتا ہے کہ اس کی ماں نے اس کے

اور اس کے بھائی کے بازوؤں پر ایک ہی رنگ کے لعل باندھے تھے ۔ وہ اپنے بھائی کو پہچان لیتا ہے ۔ دونوں بھائی ، جو بچپن سے جدا ہو گئے تھے ، ایک دوسرے سے بغل گیر ہو کر روتے ہیں ۔ شہزادی حسن غمزہ کو بلا کر نظر کے بارے میں پوچھتی ہے ۔ غمزہ اس کا تعارف کراتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس کا بھائی جواہرات پرکھنے میں اپنا جواب نہیں رکھتا ۔

شہزادی حُسن نظر کو اپنے پاس بلا کر اس سے ایک انمول ہیرا پرکھواتی ہے ۔ اس ہیرے میں ایک تصویر ہے جس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا ، مگر نظر اسے دیکھ کر کہتا ہے کہ یہ دل بادشاہ کی تصویر ہے اور یہ سنتے ہی حسن دل پر فدا ہو جاتی ہے ۔ پھر وہ نظر سے تنہائی میں اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے جس طرح بھی ہو مجھے دل سے ملا دو ۔ نظر کے لیے اپنے مقصد کے اظہار کا موقع ہاتھ آتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ دل کو یہاں لانا محال ہے ۔ اس کے والد عقل نے اسے تن کے قلعے میں قید کر رکھا ہے ۔ اس کو بلانے کی بس ایک ہی ترکیب ہے ۔ بادشاہ آبِ حیات کی تلاش میں ہے ۔ اگر آپ آبِ حیات کا پتا بتائیں تو وہ اسے حاصل کرنے یہاں ضرور آئے گا ۔ شہزادی وعدہ کرتی ہے کہ اگر دل یہاں آ جائے گا تو وہ اسے آبِ حیات تک ضرور پہنچا دے گی ۔ اس کے بعد وہ اپنے غلام خیال کو نظر کے ہمراہ دل کے پاس روانہ کرتی ہے اور نظر کو اپنی ایک انگوٹھی بھی دے دیتی ہے ۔

خیال اور نظر شہرِ تن میں آتے ہیں ۔ نظر دل سے اپنے سفر کا حال بیان کرتا ہے ۔ دل کو معلوم ہوتا ہے کہ خیال مصور بھی ہے اور اس سے حسن کی تصویر بنواتا ہے ۔ تصویر دیکھتا ہے تو دل حسن پر عاشق ہو جاتا ہے اور حسن کو حاصل کرنے کے لیے شہرِ تن سے روانہ ہونے کی تیاری کرتا ہے ۔ اس وقت عقل بادشاہ کا وزیر وہم یہ سوچ کر کہ اگر دل نظر اور خیال کے کہنے پر چلا تو اس کی اہمیت ختم ہو جائے گی ، عقل سے کہتا ہے کہ شہزادہ دل ، نظر جاسوس کے ساتھ کہیں جا رہا ہے ۔ اس کے ہمراہ ایک اجنبی بھی ہے جو جادوگر معلوم ہوتا ہے ۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ دھوکا دے ۔ میں آپ کا نمک خوار ہوں اس لیے مناسب سمجھتا ہوں کہ آپ شہزادے کو اپنی بے پناہ قوت سے روک دیں ۔ بادشاہ یہ سن کر خوش ہوتا ہے اور وہم کو گلے لگا کر کہتا ہے کہ "میں تمھاری وفاداری سے بہت خوش ہوں ۔ تم فوج بھیج کر دل اور نظر کو قید کر لو" ۔ اور وہ سب لوگ قید کر لیے جاتے ہیں ۔

اس قید سے نظر کے نکلنے کی ایک صورت سامنے آتی ہے ! اس کے پاس وہ انگوٹھی ہے جو شہزادی حسن نے اسے دی تھی اور جس کی خصوصیت یہ ہے کہ جو شخص اسے منہ میں رکھ لے ، وہ کسی کو نظر نہیں آتا ۔ نظر اس انگوٹھی کو منہ میں رکھ کر قید سے باہر آتا ہے اور شہرِ دیدار پہنچتا ہے ۔ گھومتا پھرتا ایک باغ میں پہنچتا ہے اور وہاں چشمۂ آبِ حیات دیکھتا ہے ۔ اس کے دل میں آبِ حیات پینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے ۔ وہ پانی پینے کے لیے جیسے ہی منہ کھولتا ہے ، انگوٹھی چشمے میں گر جاتی ہے اور چشمہ غائب ہو جاتا ہے ۔ اب وہ سب کو نظر آنے لگتا ہے ۔ رقیب جو اس کی تلاش میں پھر رہا ہے ، اسے پکڑ لیتا ہے ، خوب مارتا ہے اور قید کر دیتا ہے ۔ اس قید میں وہ لٹ کے بال جلاتا ہے اور لٹ آ کر اسے قید سے نکال لیتی ہے اور شہر دیدار واپس لے جاتی ہے ۔ وہاں شہزادی حسن سے وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے ۔ شہزادی افسردہ ہو کر کہتی ہے کہ وہ تو دل سے ملنے کے لیے ایک ایک دن گن رہی تھی ۔ پھر وہ غمزہ کو بلاتی ہے اور اسے اپنے عشق کا راز بتاتی ہے ، اور اسے کہتی ہے کہ تم غمزہ کے ساتھ جاؤ اور جلد سے جلد دل کو میرے پاس لے کر آؤ ۔

ادھر عقل بادشاہ نے نظر کے فرار ہونے کے بعد قلعے پر سخت پہرہ لگوا دیا ہے اور حکم دیا ہے کہ نظر جہاں بھی ہو اسے فوراً قید کر لیا جائے ۔ عقل کا دستِ راست جہد اپنے بیٹے توبہ کو نظر بند رکھنے اور گرفتار کرنے پر مقرر کرتا ہے ۔ ادھر غمزہ اور نظر ، جو مسلسل سفر میں ہیں ، جب چلتے چلتے تھک جاتے ہیں تو ایک جگہ آرام کرتے ہیں اور وہیں سو جاتے ہیں ۔ یہ جگہ توبہ کے گھر سے قریب ہے ۔ صبح کو ان کی موجودگی کی خبر توبہ کو ہوتی ہے اور وہ اپنی فوج کے ذریعے غمزہ و نظر کا محاصرہ کر لیتا ہے ۔ جنگ ہوتی ہے ۔ غمزہ اور نظر توبہ کی فوج کو شکست دیتے ہیں اور اس کا قلعہ بھی لوٹ لیتے ہیں ۔ اس کے بعد دونوں قلندروں کا بھیس بدل کر شہرِ عافیت پہنچتے ہیں ۔ یہاں کا بادشاہ ناموس غمزہ کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے ۔ دونوں فاتح اب شہر تن کی طرف بڑھتے ہیں ۔ غمزہ دعائے سیفی اپنے لشکر پر پھونک دیتا ہے اور سارا لشکر پریوں میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔

ادھر توبہ شکست کے بعد بادشاہ عقل کے پاس پہنچتا ہے اور اس سے غمزہ کی بہادری کا ذکر کرتا ہے ۔ عقل دل کو قید سے رہا کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شہزادی حسن کی فوج بہت زبردست ہے ۔ تم اس سے کیسے جیت سکتے ہو ۔ شہزادہ دل اس نصیحت کو نہیں سنتا اور مجبور ہو کر عقل کو فوج دے کر اسے شہزادی حسن

کے شہر کا محاصرہ کرنے کی ہدایت کرتا ہے ۔ جہاں سے قصّے کا مرکز نظر کے بجائے دل ہو جاتا ہے ۔ وہ حسن کے باپ عشق کی فوج پر حملہ کرنے کے لیے نکلتا ہے ۔ اس کی فوج عقل کی فوج ہے اور اس کا سردار صبر ہے ۔ یہ فوج ابھی تھوڑی دور ہی جاتی ہے کہ غمزہ کی فوج ، جو پریوں کی صورت میں ہے ، سامنے آتی ہے ۔ دل عقل کے حکم سے ان پریوں کا پیچھا کرتا ہے اور دھوکا کھا کر جنگل میں پہنچ جاتا ہے ۔ اس وقت نظر اور غمزہ ، جو دل کو حسن کے پاس لے جانے کے لیے آ رہے ہیں ، آپس میں صلاح مشورہ کر کے یہ طے کرتے ہیں کہ انھیں شہرِ دیدار واپس چلا جانا چاہیے اور وہاں دل کا انتظار کرنا چاہیے ۔

عقل ، دل اور ان کی فوجیں پریوں کا پیچھا کرتے کرتے شہر دیدار کے قریب پہنچ جاتے ہیں ۔ اس وقت غمزہ اور نظر حسن کے پاس پہنچ کر مشورہ کرتے ہیں اور طے پاتا ہے کہ حسن اپنے باپ عشق کو اطلاع دے ۔ وہ عشق کو خط لکھتی ہے اور عقل کی فوج کشی کا حال بیان کرتی ہے ۔ عشق خط پڑھ کر آگ بگولہ ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ عقل کی یہ ہمت کہ میری بیٹی کے ملک پر حملہ کرے ! اور اپنے سپہ سالارِ مہر کو حکم دیتا ہے کہ وہ جفا ، مشقّت اور درد کو ساتھ لے جائے اور ایسا حملہ کرے کہ عقل کے ہوش ٹھکانے آ جائیں ۔ دونوں فوجوں کا مقابلہ ہوتا ہے ۔ مہر کی فوج کثیر ہے ۔ عقل اسے دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے ۔ غمزہ ، قامت ، زلف عشق کی طرف سے لڑتے ہیں ۔ دل بہت پریشان نظر آتا ہے ۔ اسے خوف ہے کہ اس جنگ کی وجہ سے وہ حسن سے اور بھی دور ہو جائے گا ۔ مگر خوشبوئی نام کی عورت اس سے آ کر کہتی ہے کہ ”پریشان مت ہو ۔ میں تمھاری مدد کروں گی ۔“

جنگ ہوتے چار دن گزر جاتے ہیں ۔ دونوں طرف کی فوجیں جمی ہوئی ہیں ۔ حسن اب پریشان ہوتی ہے اور اپنے خادم خال سے مشورہ کرتی ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ اپنی بہن کو کوہ قاف سے بلوائیے ۔ وہ بہادر بھی ہے اور عقل مند بھی ۔ وہ عاشقوں پر ظلم کرنا جانتی ہے ۔ آپ دونوں مل کر عقل کو یقیناً شکستِ فاش دے سکتی ہیں ۔ خال عنبر کا ایک دانہ آگ پر رکھتا ہے اور حسن کی بہن آ موجود ہوتی ہے ۔ حسن اپنی بہن سے اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی کہ وہ دل کو دل سے چاہتی ہے مگر اس کا باپ عقل ہمارے درمیان حائل ہے ۔ حسن کی بہن کہتی ہے کہ اس کے پاس ایک تیر انداز ہلاک نامی ہے ۔ وہ یہ جنگ فتح کر سکتا ہے ۔

اب مہر اور ہلاک مل کر حملہ کرتے ہیں ۔ ہلاک زخم پر زخم کھاتا ،

عقل کی فوجوں کو چیرتا چلا جاتا ہے ۔ وہ دل کے بھی تیر مارتا ہے اور دل زخمی ہو کر گر پڑتا ہے ۔ وہ اسی حالت میں دل کو اٹھا کر میدانِ جنگ سے باہر لے آتا ہے ۔ عقل یہ دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے اور اس کی فوج بھاگ کھڑی ہوتی ہے ۔ عقل بھی غائب ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر بھی نہیں ملتا ۔ حسن کی فتح ہوتی ہے اور دل اس کے قبضے میں آ جاتا ہے ۔ وہ بے ہوش ہے ۔ حسن کے سامنے ہوش میں آتا ہے ۔ زخموں سے چُور اور تکلیف سے نڈھال ہے ۔ دل کو اس عالم میں دیکھ کر حسن اپنی راز داں دائی ناز سے کہتی ہے کہ وہ دل سے شادی کرنا چاہتی ہے ۔ دل کو بچانے کی کوئی ترکیب کرو ۔ ناز جواب دیتی ہے کہ فکر مت کرو ۔ ادھر جنگ کے بعد مہر عشق بادشاہ کے پاس پہنچتا ہے اور جنگ کا حال بیان کرتا ہے کہ بادشاہ عقل فرار ہو گیا ہے اور اس کا بیٹا دل گرفتار کر لیا گیا ہے ۔ عشق یہ سن کر بہت خوش ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ بیوقوف عقل سے جو کام نہیں ہو سکتا تھا ، وہ اسے کرنے چلا تھا ۔ اچھا ہوا اپنے کیے کی سزا پائی ۔ اور حکم دیتا ہے کہ دل کے گلے میں طوق ڈال کر اسے قید کر لیا جائے اور عقل جہاں بھی ہو ، گرفتار کیا جائے ۔ ناز ، غمزہ اور عشوہ دل کی کڑی نگرانی کریں ۔

مہر حسن کے پاس آ کر بادشاہ عشق کا فرمان سناتا ہے ۔ ناز حسن کو مشورہ دیتی ہے کہ صبر کرو ، سب کام ٹھیک ہو جائے گا ۔ دل کو کنویں چھپا دیا جائے ۔ چنانچہ دل کو چاہِ ذقن میں چھپا دیا جاتا ہے ۔ اسی کنویں میں آبِ حیات کا چشمہ بھی ہے ۔ اب حسن اور دل کے ملنے کی صورتیں سامنے آتی ہیں ۔ سپہ سالار مہر کی بیٹی ساحرہ ہے ۔ وہ دل کو آبِ حیات کے چشمے کے پاس کے چھجے پر لے آنے کا وعدہ کرتی ہے ۔ حسن کی سہیلی زلف دل کو کنویں سے نکالتی ہے ۔ وفا بھی وہاں آ جاتی ہے اور دل کو سمجھاتی ہے کہ حسن نے مجبور ہو کر تمھیں کنویں میں چھپایا ہے ۔ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو عشق تمھیں مروا دیتا ۔ حسن تم کو جان سے زیادہ عزیز رکھتی ہے ۔ اور پھر زلف اور وفا دل کو دلکش باغ میں لا کر چھوڑ جاتی ہیں ۔ یہاں کی فضا کا دل پر یہ اثر ہوتا ہے کہ وہ بے خبر سو جاتا ہے ۔

وفا حسن کو بتاتی ہے کہ دل باغ میں ہے ۔ وہ دوڑ کر اس کے پاس آتی ہے اور خوشی سے رونے لگتی ہے ۔ اس کے آنسو دل کے چہرے پر گرتے ہیں اور اس کی آنکھ کھل جاتی ہے ۔ دونوں ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتے ہیں ۔ دل کو چھجے میں لا کر رکھا جاتا ہے اور حسن اس سے روز ملتی ہے ۔ خیال ،

وفا اور تبسم اس کا دل بہلاتے رہتے ہیں ۔

یہاں ایک اور قصہ کھڑا ہو جاتا ہے ۔ رقیب کی بد ذات بیٹی غیر ، جو حسن کے پاس رہتی ہے ، دل پر عاشق ہو جاتی ہے ۔ وہ سحر بھی جانتی ہے لہٰذا روپ بدل کر حسن کی صورت میں آ جاتی ہے اور خیال ، وفا اور تبسم کو حکم دے کر دل کو وصال کے چھجے میں بلواتی ہے اور اس سے ہم آغوش ہو جاتی ہے ۔ خیال یہ خبر حسن کو پہنچاتی ہے ۔ حسن یہ سن کر زار و قطار رونے لگتی ہے ۔ وصال کے چھجے میں آ کر غیر کو دل سے ہم آغوش دیکھتی ہے اور غیر کو سخت سست کہتی ہے ۔ غیر سحر کے زور سے نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے ۔ حسن کو دل کی بے وفائی پر بھی غصہ آتا ہے اور حکم دیتی ہے کہ اسے غضب کے قید خانے میں ڈال دو اور سخت نگرانی کرو ۔ ادھر غیر اپنے والد رقیب کے پاس پہنچ کر اپنا حال بیان کرتی ہے ۔ وہ سحر کے ذریعے دل کو اڑا لاتا ہے اور ہجراں نام کے قلعے میں قید کر دیتا ہے ۔ یہاں دل پچھتاتا ہے ۔ کبھی اپنے باپ عقل کو یاد کرتا ہے اور کبھی حسن کے حکم پر تعجب کرتا ہے ۔ غیر اس کی حالتِ غیر دیکھ کر نادم ہوتی ہے اور حسن کو خط لکھتی ہے ۔ اپنی غلطی کا اعتراف کرتی ہے اور دل کو معصوم بتاتی ہے ۔ حسن خط پڑھ کر شرمندہ ہوتی ہے اور اس طرح حسن و دل میں صفائی ہو جاتی ہے ۔

پھر قصے کا خاص پلاٹ سامنے آتا ہے جو عقل و عشق کی جنگ سے تعلق رکھتا ہے ۔ عقل کی فوج شکست کھا چکی تھی لیکن اس کا سپہ سالار صبر شہر ہدایت میں چلا جاتا ہے ۔ اس کی فوج کا ایک سپاہی ہمت فوج لے کر پھر شہر دیدار کی طرف بڑھتا ہے لیکن مشورے کے بعد یہ طے پاتا ہے کہ جنگ سے صلح بہتر ہے ۔ اب ہمت ، عشق بادشاہ سے ملاقات بڑھاتا ہے ۔ اس کو بہت سی کہانیاں سناتا ہے اور عقل بادشاہ کا ذکر بھی کرتا ہے ۔ عشق ہمت کی باتوں سے خوش ہو کر کہتا ہے کہ وہ عقل کو اپنا وزیر بنائے گا ۔ عشق جیسے بادشاہ کے پاس عقل جیسا وزیر ہونا چاہیے ۔ ہمت کہتا ہے کہ وہم نے عقل کو گمراہ کر دیا تھا ورنہ یہ سب کچھ نہ ہوتا ۔ چنانچہ مہر عقل کے پاس جاتا ہے ۔ عقل بھی عشق سے صلح مناسب سمجھتا ہے اور عشق کے پاس آتا ہے ۔ عشق اس کی بڑی قدر و منزلت کرتا ہے ۔ اب حسن و دل کی شادی میں کوئی رکاوٹ نہیں رہ جاتی ۔ رہا آبِ حیات کی تلاش کا مسئلہ تو ایک دن نظر ، ہمت اور دل شراب کے نشے میں مست باغ میں آتے ہیں تو انھیں آبِ حیات کا چشمہ نظر آتا ہے ۔ چشمے کے پاس ایک بزرگ بھی نظر آتے ہیں ۔ ہمت دل سے کہتا ہے کہ یہ حضرت خضر ہیں ۔

دل ان کی قدم بوسی کرتا ہے۔ خضر اُسے دعائیں دیتے ہیں۔ اب حسن و دل ہنسی خوشی ایک ساتھ رہتے ہیں۔ ”ایکس پر ایک صدقے ایکس پر ایک بلہار“۔ پھر وجہی بتاتے ہیں کہ اُن کے ہاں کئی بیٹے پیدا ہوئے۔ ان بیٹوں میں سے سب سے بڑا بیٹا یہ ”کتاب“ ہے۔ ”لایق قابل مستند“ جس کا ہر باب ہے۔

خالص اور بے میل تمثیل کی حیثیت سے ”سب رس“ ایک منفرد اور بے مثال تصنیف ہے لیکن قصے کی حیثیت سے اس میں کئی خامیاں نمایاں ہیں۔ سب رس میں قصہ بنیادی اہمیت ضرور رکھتا ہے لیکن جس طرح اسے پیش کیا گیا ہے اس میں پند و موعظت نے اتنا غلبہ حاصل کر لیا ہے کہ قصہ ذیلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اگر عشق کا ذکر آ گیا تو وجہی صفحے کے صفحے اس کی تشریح میں لکھتا چلا جاتا ہے۔ اگر ”مانگنے“ کی بات آ گئی تو اس موضوع پر وجہی جو کچھ لکھ سکتا ہے لکھ دیتا ہے۔ غرض کہ وہ فنی توازن جو قصے اور پند و نصائح کے درمیان ہونا چاہیے تھا ”سب رس“ میں مفقود ہے۔ اسی لیے فنی اعتبار سے قصے کا کوئی مرکز باقی نہیں رہتا۔ سب رس میں ”آبِ حیات“ کی تلاش ایک ایسا مرکز بن سکتا تھا جس سے قصے میں اتحاد پیدا کیا جا سکتا تھا مگر یہ مرکز بھی، حسن و دل کے معاشقے میں، جو آبِ حیات کی تلاش کا محض ذریعہ تھا، غائب ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ نظر وہ انگوٹھی بھی کھو بیٹھتا ہے جس سے اسے آبِ حیات دکھائی دیا تھا۔ پھر یہی نہیں، اس انگوٹھی کو خود مصنف بھی بھول جاتا ہے۔ اس کے بعد تمام رزمیہ و بزمیہ واقعات میں آبِ حیات کا پھر کہیں ذکر نہیں آتا۔ جس چیز کی تلاش کے لیے قصہ لکھا جا رہا ہے، وہ غیر اہم ہو کر حسن و دل کے معاشقے اور عشق و عقل کی جنگ میں گم ہو جاتی ہے۔ یہ ”سب رس“ کی بنیادی کمزوری ہے۔ قصے کے اختتام پر جب حسن و دل کی شادی ہو جاتی ہے، مصنف کو آبِ حیات کا خیال آتا ہے اور مصنف بے دلی سے اسے یوں بیان کرتا ہے کہ ہمت، نظر اور دل اتفاق سے وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن حسن و دل کے وصال کے بعد آبِ حیات کی نہ کوئی اہمیت باقی رہتی ہے اور نہ وہ داستان کا حصہ رہتا ہے۔ اس کے علاوہ عقل کی حرکات حد سے زیادہ بے عقلی پر مبنی ہیں؛ مثلاً وہ اپنے وزیر وہم کے کہنے سے دل کو نظربند کر دیتا ہے تاکہ وہ حسن تک نہ پہنچ سکے اور پھر خود ہی اُسے شہر دیدار پر، جہاں شہزادی حسن کی حکومت ہے، فوج کشی کے لیے روانہ کرتا ہے۔ نظر کی حرکات بھی قدم قدم پر قابلِ اعتراض نظر آتی ہیں۔ وہ انگوٹھی کھو دیتا ہے اور

اس سے نہ قصّہ کو باز پُرس کرتا ہے اور نہ اس واقعے کو وہ خود کوئی اہمیت دیتا ہے۔ نظر دل کو چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے اور بے وفا نہیں کہلاتا۔ اس کی بعض خود غرضیاں اس کے کردار کی نفی کرتی ہیں۔ عشق و عقل کی کشمکش ایک روائتی چیز ہے اور آخر میں دونوں کا ایک ہو جانا وہ عام درس ہے جو مسلمانوں کی فکر میں ہر جگہ نظر آتا ہے مگر شہر دیدار پر دل کی لشکر کشی کا کوئی اخلاقی جواز نہیں ہے۔

قصہ تمثیل ہے اور اس کے سارے کردار بھی تمثیلی ہیں لیکن بہت سے ناموں کے کام مبہم ہو کر بے معنی ہو جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی غیر واضح بلکہ مبہم ہے کہ حسن کی انگوٹھی، خوشبوئی، وصال کے چھچے، حسن کی ہمزاد غیر اور اس کی ساحرہ بہن سے کیا مراد لی جائے؟ وجہی ان سب باتوں کو واضح کر سکتا تھا، کیوں کہ وہ ہر جگہ طویل بیانات اور پند و موعظت کے دفتر کھول دیتا ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تمثیل کے مخصوص ربط کا اُسے پورا شعور نہیں ہے۔ اسی بے ربطی کی وجہ سے ”سب رس“ کا ڈھانچا اس اونچی حویلی کی طرح ہو گیا ہے جس میں ہوا اور روشنی کا خیال نہ رکھا گیا ہو اور جس کے دالانوں، کمروں اور صحن میں تناسب کو اہمیت نہ دی گئی ہو۔

مخصوص فنی ربط کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کی قوتِ تخیّل مرکب اور مربوط شکلیں یا مجسمے بنانے سے قاصر ہے۔ وجہی کی اس تمثیل میں کوئی فرد یا تمثیلی کردار پورے طور پر مکمل یا مربوط نہیں ہے۔ حسن اپنی کارگزاریوں کی بنا پر سب سے دلکش کردار بن سکتی تھی مگر ”سب رس“ کے قصے میں اس کے مختلف عوامل کو ربط دینا مشکل ہے۔ دل داستان کا ہیرو ہے۔ عشق اور عقل دو جلیل القدر بادشاہ ہیں لیکن ان کے حرکات و سکنات ان کے تمثیلی نام سے پورے طور پر ربط نہیں رکھتے اور انسانی نفسیات سے بھی قریب نہیں ہیں۔ پھر رقیب اور غیر کو جو کام دیا گیا ہے وہ اُن کے تمثیلی ناموں سے لگا نہیں کھاتا۔ غیر حسن کی رقیب ہے اور وجہی اُسے سوکن کہہ کر سوکن کے برتاؤ پر صفحے کے صفحے سیاہ کرتا چلا جاتا ہے۔ قصّہ اور وعظ کا وہ امتزاج جس سے تمثیل وجود میں آتی ہے، ”سب رس“ میں اس لیے پورے طور پر پیدا نہیں ہو سکا کہ پند و موعظت کی طوالت قدم قدم پر آڑے آتی ہے۔ اسی لیے سب رس میں دو دائرے ساتھ ساتھ چلتے ہیں؛ ایک مضمون نگاری کا دائرہ اور دوسرا تمثیلی قصّے کا دائرہ اور یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ مثلاً وجہی کا مقصد اپنے زمانے کی معاشرت یا اخلاق کی تصویر پیش کرنا نہیں ہے لیکن ''سب رس'' میں ایک ایسی دنیا ضرور سامنے آ جاتی ہے جو محض فرضی نہیں ہے۔ ''سب رس'' کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کلچر میں بادشاہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اس کا دربار ساری سرگرمیوں کا مرکز ہے جہاں سے مختلف جانباز و جاں نثار اہم مہمات پر نکلتے ہیں۔ اس دور کی مختلف رسمیں اور تقریبات بھی ''سب رس'' میں ملتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تصوّف اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ بادشاہ کا اہم ترین وصف عدل ہے اور فیاضی اس کی دوسری صفت ہے۔ رعایا کی غم گساری بھی بادشاہ کا فرض ہے۔ چنانچہ بادشاہ فریادیں سنتا اور رعایا کی خبر گیری کرتا نظر آتا ہے۔ بادشاہ کی تلوار اور گھوڑے کی اس لیے تعریف کی جاتی ہے کہ یہ بادشاہت کی قوت کی علامتیں ہیں۔ رعایا بادشاہ کی اطاعت کو اپنا فرض سمجھتی ہے۔ سارا معاشرہ آقاؤں اور خادموں میں بٹا ہوا ہے۔ جن اخلاق اوصاف کی سب سے زیادہ قدر ہے وہ وفا، جانبازی اور جانثاری ہیں۔ مرد اور عورت کا تعلق بھی خاص نوعیت کا حامل ہے۔ مرد کی صفات میں قناعت و صبر کو اہمیت حاصل ہے۔ عورتوں کی صفات بھی تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔

بنیادی طور پر یہ مردوں کا معاشرہ ہے اور جو کچھ کیا یا لکھا جا رہا ہے، اس کے مخاطب صرف مرد ہیں۔ ایک قسم کی عورتیں وہ ہیں جو اصیل ہیں۔ جو اپنے مرد کو خدا سمجھتی ہیں اور ان سے ہر حال میں وفادار رہتی ہیں، مگر یہ بھی سوکن کا غم نہیں سہہ سکتیں۔ دوسری عورتیں وہ ہیں جن میں مکر ابھرے ہیں۔ ان عورتوں کو قہرِ الٰہی بتایا گیا ہے۔ وجہی کے زمانے میں ایک وقت کئی کئی شادیوں کا رواج عام تھا اور سوکنوں کے جھگڑے گھر گھر پھیلے ہوئے تھے۔ بیجاپور کے شاہ داول نے بھی اسی زمانے میں اپنی طویل نظم ''ناری نامہ'' میں اسی مسئلے کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ ''سب رس'' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مسافر نوازی بھی اس دور کی بنیادی صفت تھی۔ پریشانی کے عالم میں لوگ نجومیوں اور جوتشیوں سے بھی رجوع کرتے تھے۔ ''سب رس'' سے چھوٹے بڑے اور باپ بیٹے کے تعلقات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بھلے برے کی تمیز کے سلسلے میں یہ بتایا گیا ہے کہ اگر آدمی آپ بھلا ہے تو دنیا بھی بھلی ہے۔ گدائی کو ایک لعنت بتایا گیا ہے اور گداؤں میں وہ لوگ ذلیل تر بتائے گئے ہیں جو شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ کر مانگتے ہیں۔ راز داری کو بھی اس تہذیب میں بڑی اہمیت

حاصل ہے۔ لالچ اور ظاہر پرستی کو برا کہا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ عشق کی مختلف قسموں کی بھی ''سب رس'' میں وضاحت کی گئی ہے۔ عشقِ مجازی کی تین قسمیں — حلالی عشق، ہلاکتی عشق اور ملامتی عشق — بتائی گئی ہیں۔ یہ معاشرہ مافوق الفطرت چیزوں پر بھی عقیدہ رکھتا ہے اور وجہی نے تمثیل کے باوجود جگہ جگہ ان سے کام لیا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق کا اظہار اس معاشرے میں معیوب نہیں تھا۔ ''قطب مشتری'' میں، قطب و مشتری کے وصال کی جو تصویر کھینچی گئی ہے وہ اپنے حسنِ بیان کے اعتبار سے بے مثال و منفرد ہے۔ ''سب رس'' میں بھی وصال کو اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ وجہی نے ابھارا ہے۔

تاریخی اعتبار سے ''سب رس'' کی اہمیت دوہری ہے: اولاً یہ کہ ''خالص اور بے میل'' تمثیل کے لحاظ سے ہمیشہ کی طرح یہ آج بھی منفرد ہے۔ ثانیاً یہ کہ ''سب رس'' اردو نثر کا پہلا ''ادبی'' کارنامہ ہے۔ اگر اس کی نثر کا مقابلہ جانم کی ''کلمۃ الحقائق'' سے کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ''سب رس'' کا اسلوبِ بیان ادبی و علمی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے اور ''کلمۃ الحقائق'' کی نثر اس صفت سے عاری ہے اور اس کی اہمیت صرف اولیت کی وجہ سے ہے۔ ''کلمۃ الحقائق'' میں ٹوٹے پھوٹے انداز میں مخصوص صوفیانہ خیالات کو بیان کیا گیا ہے جب کہ ''سب رس'' میں قرونِ وسطیٰ کے اس عالمگیر قصے کو موضوعِ فکر بنایا گیا ہے جو اس وقت کی ساری مہذّب دنیا میں مقبول و معروف تھا۔ اس کے علاوہ سب رس کی زبان ایسے لسانی و تہذیبی عناصر کے امتزاج سے بنی ہے جو اس دور میں ایک بالکل نئی چیز ہے اور جس کے سرے فسانۂ عجائب، طلسمِ ہوشربا اور فسانۂ آزاد کی نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ اس لئے اظہارِ بیان پر خود وجہی نے بھی اظہارِ افتخار کیا ہے اور اپنے اسلوب کی یہ خوبی بتائی ہے کہ اس میں نظم اور نثر کی خصوصیات کو گھلا ملا کر ایک نئی لطافت اور ایک نئی ادا پیدا کی گئی ہے۔ یہ پہلی آواز ہے جو اسلوبِ بیان اور طرزِ ادا کو خاص اہمیت دے رہی ہے۔ اب سے پہلے نثر کا مقصد صرف و محض عوام تک اپنی بات پہنچانا تھا۔ اس میں اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ لیکن ''سب رس'' میں اسلوب کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ دیکھیے وجہی دم سے کیا کہہ رہا ہے:

''آج لگن اس جہان میں، ہندوستان میں، ہندی زبان سوں، اس لطافت، اس چھنداں سوں، نظم ہور نثر ملا کر، گلا کر نہیں بولیا۔ اس بات کوں،

اس نبات کوں ، یوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا ، یوں غیب کا علم نہیں کھولیا ۔"

سب رس کی نثر پر فارسی کا اثر صرف الفاظ و محاورات تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے اسلوب ، لہجے اور صرف پہلو پر چھایا ہوا ہے ۔ وجہی کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ فارسی اسلوب کو اس طور پر اردو نثر میں ڈھال لیتا ہے کہ ادبی نثر نہ صرف ایک نئے ادبی اسلوب سے آشنا ہو جاتی ہے بلکہ یہ اسلوب آیندہ دور کے نثر نگاروں کے لیے بھی ایک معیار بن جاتا ہے ۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور میں فارسی زبان کا اثر وہ حقیقی اثر تھا جس نے "دکنی" کو "ریختہ" اور پھر "اردو بنا دیا ۔ یہ ایک پہاڑ کام تھا جسے اس دور میں سر کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا ۔ وجہی نے یہ کام شعوری طور پر انجام دیا اور ہمیں بتایا کہ :

"فرہاد ہو کر ، دونوں جہان تے آزاد ہو کر ، دانش کے تیشے سوں پہاڑاں اٹھایا تو یو شیریں پایا تو یو "نوی بات" پیدا ہوئی تو اس بات آیا ۔ نادانان اپنی باتاں میں یو ہی ایک بات کر جانے ، ولے یو بات کیوں کاڑے کس وضع سوں نکلی ، محنت نہیں سمجھے ، مشقت نہیں پچھانے ۔"

وجہی نے "سب رس" لکھی تو اس کے سامنے کم از کم فارسی کے دو اسالیبِ بیان ضرور تھے ؛ ایک "ملا" ظہوری کا اسلوبِ نثر اور دوسرا خود فتاحی کے "قصہ حسن و دل" کا مسجع و مقفیٰ اسلوب ۔ انھی اسالیب کی مدد سے اس نے "سب رس" کے اسلوب کی "نوی بات" پیدا کی اور قدیم اردو نثر کو ایک ہی جست میں کئی منزلیں طے کرا دیں ۔ اسی لیے زبان و بیان کی تبدیلی کے اعتبار سے "سب رس" اردو نثر کی تاریخ میں ایک واقعے اور ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے ۔

جس معاشرت اور کلچر میں "سب رس" لکھی گئی وہ شاعرانہ کلچر تھا ۔ ہر وہ بات جو آج نثر میں زیادہ بہتر و مؤثر طریقے سے بیان کی جا سکتی ہے ، اس زمانے میں شاعری کی زبان ہی میں مقبول و مؤثر ہو سکتی تھی ۔ ابوالفضل اور "ملا" ظہوری کی نثر اسی کلچر کا اظہار تھی ۔ خاقانی ، انوری اور قآنی کے قصاید اسی کلچر کی آنکھ کا نور تھے ۔ مقاماتِ بدیعی ، مقاماتِ حریری ، مقاماتِ حمیدی ، تاریخ وصاف اور درۂ نادرہ جیسی کتابیں نصاب میں شامل تھیں اور اس نصاب کے ذریعے تعلیم پانے والا معاشرہ ان تصانیف کو اسلوبِ بیان کا کامل نمونہ سمجھتا تھا ۔ رنگینی اور رنگینِ بیانی اس اسلوب کی نمایاں خصوصیات تھیں ۔ یہی شاعرانہ مزاج ، یہی رنگینی اور رنگینِ بیانی "سب رس" کے طرز کی بھی جان ہیں ۔ اردو نثر میں یہ

اسلوبِ بیان اس بات کی علامت ہے کہ دکنی تہذیب اب ہندوی روایت کو ترک کر کے اس فارسی رنگ و آہنگ سے مل کر ایک ہو جانا چاہتی ہے جو اس دور میں سارے مغلیہ ہندوستان میں جاری و ساری تھا ۔ سب رس کی نثر "دکنیت" کے بند قلعے کو توڑ کر باہر نکلنے کی خواہش کا بھرپور اظہار ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے کہ رنگینی ، رنگیں بیانی اور نظم و نثر کو گھلا ملا کر ایک کرنے کے کیا معنی ہیں "سب رس" کو کہیں سے کھول کر پڑھ لیجیے ، آپ کو یہ ہر جگہ نظر آئے گی ؛ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے ۔ "ملا" وجہی یہاں شہزادی حسن کے شہر دلدار کا نقشہ پیش کرتا ہے :

"القصہ ، کوہ قاف کے ادھر ایک شہر ہے ۔ اس شہر میں ایک باغ ہے کہ بہشت اس باغ کے رشک تے داغ ہے ۔ جس کے پھول دیکھتیچ جیو آوے ، اس باغ کوں بہشت سے کیوں تشبیہ دیا جاوے ۔ صحن اس کا مولیاں سوں بھریا جوں تاریاں سوں گگن ، بہشت اس کے ایک باغ کے کونے کا چمن ۔ ملایک آرزو دھرتے ہیں اس باغ میں آنے ، حوراں ترستیاں ہیں اس باغ کے پھول کا طرہ لانے ۔

بیت

بلبل ہو کر نالے بھرے چمنے چمن سیراب ہو
پھولاں کے خاطر جا پڑے کانٹاں اُپر بے تاب ہو

مجنوں لیلیٰ نالیا ، اس کوں بہوت سنبھالیا ۔ آخر دیوانہ ہوا اس باغ کے پھولاں باس تے ، فرہاد کوہ میں آہ بھرتا ہے اجنوں اس باغ کے شیریں پھولاں کے آس تے ۔ زلیخا جو بھرتی تھی یوسف کے آس پاس ، سو اس باغ کی پاؤں تھی باس :

بیت

جدھر تدھر یہی حسن ہے جو دل بہلاتا ہے
کدھر کدھر کی بلا عاشقاں پہ لیاتا ہے"[1]

اس اقتباس میں کثرت سے صنعتیں استعمال ہوئی ہیں ۔ تشبیہ و استعارہ کے

---

[1] سب رس : از "ملا" وجہی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵۹ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۳ء ۔

علاوہ تلمیحات و کنایات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں نثر میں وہی رنگ نظر آ رہا ہے جو وجہی نے نظم میں استعمال کیا ہے۔ اس "بیان" کا مقابلہ اس قصۂ گلستان کی تصویر سے کیجیے جس کا رنگ بھرا نقشہ وجہی نے "قطب مشتری"[1] میں کھینچا ہے تو حسنِ بیان اور مزاج میں کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہاں نظم و نثر کے مزاج ایک دوسرے سے مل گئے ہیں۔ مقفیٰ عبارت کے ذریعے قافیوں کا التزام بھی نظم کی طرح کیا گیا ہے اور یہی وہ "پھند" ہے جسے وجہی نظم و نثر کو ملا کر ایک کرنے کا عمل کہتا ہے۔

قرونِ وسطیٰ کے اس دور میں شاعرانہ نثر دنیا کے سارے ادبیات میں مقبول تھی۔ عربی فارسی ادب میں بھی اسی قسم کی نثر کا رواج تھا اور انگریزی و فرانسیسی نثر میں بھی۔ عہدِ ایلزبتھ میں، اور یہی "مُلا" وجہی کا زمانہ ہے، اس قسم کی نثر کے نمونے لائلی (Lyly) کی کتاب Euphues میں اور سڈنی (Sidney) کی کتاب آرکیڈیا (Arcadia) میں ملتے ہیں۔ لائلی کی نثر ایک قسم کی مقفیٰ نثر ہے اور سڈنی کی نثر میں حد سے زیادہ رنگیں بیانی ہے۔ "سب رس" کی نثر مقفیٰ بھی ہے اور رنگین بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ چودھویں پندرھویں صدی عیسوی تک یورپ کی نظم و نثر میں وہ سارے استعارات، کنایات، تلمیحات زندہ و باقی تھے جو صنعتی دور کے ساتھ ازکار رفتہ ہوتے چلے گئے اور اب تیزی کے ساتھ مشرق کے ادبیات سے بھی خارج ہو کر مر رہے ہیں۔ اس لیے اس نثر سے لطف اندوز ہونے کے لیے جہاں قدیم الفاظ کی سُدھ بُدھ ضروری ہے، وہاں ان تہذیبی عوامل اور مخصوص طرزِ احساس کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے جس کے زیر اثر "سب رس" اور اس نوع کی دوسری تصانیف سہ نثر ظہوری، انشائے ابوالفضل اور فسانۂ عجائب وجود میں آئیں۔

وجہی نے یہ رنگینی جہاں شاعرانہ زبان کے استعمال سے پیدا کی ہے، وہاں مقفیٰ و مسجّع عبارت سے بھی اس کے حسن و دلکشی میں اضافہ کیا ہے۔ یہ سارا فن شعوری فن ہے اور اس کا تعلق ان آرائشی فنون سے گہرا ہے جن کے نمونے ہم خطاطی، بیل بُوٹوں اور نقش و نگار کی صورت میں مسلمانوں کے فنِ تعمیر میں دیکھتے ہیں۔ "سب رس" میں فارسی نثر کے برخلاف جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اور اس کا سبب وہ آہنگ ہے جو قافیے کے ذریعے وجہی پڑھنے یا

---

[1] قطب مشتری: از مُلا وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۰ - ۵۱، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

سننے والے کے اندر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ جملے اگر طویل ہوتے تو قافیے سے پیدا ہونے والا احساسِ آہنگ، فاصلے کے سبب، کمزور پڑ جاتا۔ اسی لیے جملے چھوٹے ہیں اور ان کے اندر بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے۔ یہ طرز "وضاحت" سے زیادہ "بیان کرنے" کے لیے موزوں ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال لیجیے۔ وجہی عقل کے موضوع پر روشنی ڈال رہا ہے:

"عقل نور ہے، عقل کی دوڑ بہوت دور ہے۔ عقل ہے تو آدمی کہوائے، عقل ہے تو خدا کوں پائے۔ عقل اچھے تو تمیز کرے، بُرا اور بھلا جانے، عقل اچھے تو اپسکوں ہور دُسرے کوں پچھانے۔ عقل نے میر، عقل نے پیر۔ عقل نے بادشاہ عقل نے وزیر۔ عقل نے دنیا، عقل نے دولت، عقل نے چلتی سلطاناں کی سلطنت۔ عقل نے رہیا ہے یو عالم کھڑیا، جس میں بہوت عقل وو بہوت بڑا۔ عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی۔ عقل بغیر دل کوں نور نہیں، عقل کوں خدا کہنا بی کچھ دور نہیں۔ ذات ذات نے صفات ہے، ذات نے جو کچھ نکلیا سو بی ذات ہے۔ جوں آفتاب ہور اس کا نور، اگر آفتابچہ نا اچھے تو نور کیوں ہوئے مشہور۔ اگر آفتابچہ میانے تے جاوے، نور آفتاب نے نکلیا تھا سو بی آفتابچہ میں سماوے۔ سور کوں نور کہتے ہیں، نور ہے تو سور کہتے ہیں۔ نوائے آفتاب ہے نیں تو آفتاب کو آفتاب کوں کہتا، اثر نے شراب ہے نیں تو شراب کوں شراب کوں کہتا۔ باس نے پھول نے شرف پایا، باس نے پھول پھول کہوایا۔ جوت نے جوہر نے پایا مول، معنے نے میٹھا لگتا بول۔"

یہ طرزِ ادا ساری کتاب میں عام ہے۔ لفظوں کی ترتیب بالکل اسی طرح قافیے کے زیر اثر ہے جس طرح شعر میں ہوتی ہے۔ آہنگ کا احساس بھی لفظوں کی ترتیب کو متاثر کر رہا ہے۔ اگر قافیے کا التزام نہ رکھا جاتا تو اس جملے میں "عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی" الفاظ کی یہ ترتیب بھی باقی نہ رہتی۔ یہ اہتمام "سب رس" کی ہر سطر، ہر جملے میں موجود ہے۔

"سب رس" میں دکنی زبان اسی طرح بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جس طرح محمود و فیروز کے کلام میں شاعری کی زبان ایک نئے تال میل کا پتا دے رہی ہے، جس میں فارسی رنگ و آہنگ، اسلوب و لہجہ ایک نئی زندگی اور شعور کا پتا دے رہا ہے۔ وجہی نے اس عمل سے دکنی اردو کو شمال کی اردو سے ملانے کی شعوری کوشش کی اور اسی لیے اس زبان کو "زبانِ ہندوستان" کا نام

دیا ۔ یہ زبان اردوے معلّیٰ نہیں ہے اور ''ریختہ'' کے وجود میں آنے سے برسوں پہلے لکھی گئی ہے ، مگر دکنی نثر کو ''ریختہ'' کے راستے پر بہت دور تک لے جانے کی ایک یادگار اور قابلِ قدر کوشش ہے ۔ اگر ''سٹن انگلش'' کا جدید انگریزی سے مقابلہ کیا جائے تو وہ اس سے بے حد مختلف نظر آئے گی مگر وجہی کی زبان ولی کی زبان سے بہت زیادہ دور نہیں ہے ۔ اگر مڈل انگلش کے چوسر کو انگریزی زبان کا مُوجد کہا جا سکتا ہے تو پھر وجہی کو اردو کی ادبی نثر کا مُوجد کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے ۔ مسجّع و مقفّیٰ عبارت کی رنگینی ، طرزِ ادا کی ادبی سطح ، فارسی طرزِ احساس و اسلوب کا رنگ و آہنگ ، اردو نثر کو ''سہ نثر ظہوری'' اور ''قصہ حسن و دل'' کی سطح پر لانے کی کوشش کے علاوہ وجہی کی یہ منفرد خصوصیت بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس نے ''قطب مشتری'' میں نظم کو اور ''سب رس'' میں نثر کو نئی لطافت اور نئے چھند سے استعمال کیا ہے ۔ قدیم دور میں یہ دو کام اس سے پہلے ، اس انداز سے اور اس سطح پر اب تک کسی نے انجام نہیں دیے تھے ، اور اگر دیے بھی تھے تو کم از کم وہ ہم تک نہیں پہنچے ۔

☆ ☆ ☆

پانچواں باب

فارسی روایت کی توسیع

(۱۶۲۵ع—۱۶۷۲ع)

مُلّا وجہی نے ، آپ کو یاد ہوگا ، اپنی مشہورِ زمانہ نثری تصنیف ''سب رس'' عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی ۔ عبداللہ قطب شاہ اپنے نانا محمد قلی قطب شاہ (م۔ ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کی وفات کے تین سال بعد پیدا ہوا اور ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں بارہ سال کی عمر میں تختِ سلطنت پر بیٹھا ۔ دونوں کی تربیت ایک ہی انداز پر ہوئی تھی ۔ دونوں پری جمالوں کی صحبت میں دادِ عیش دینے کے عادی تھے ۔ دونوں کی تعلیم کا معقول انتظام کیا گیا تھا ۔ دونوں موسیقی اور شاعری سے فطری لگاؤ رکھتے تھے ۔ اہلِ علم اور اربابِ ہنر کی سرپرستی ان کی گھٹی میں پڑی تھی ۔ دونوں عورت اور شراب کے رسیا تھے ۔ شعر اور راگ رنگ کے دلدادہ تھے ۔ رسوم اور تقاریبِ مذہبی و غیر مذہبی کو دھوم دھام سے منانے کو دل سے پسند کرتے تھے ۔ عبداللہ کے والد سلطان محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ—۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ع—۱۶۲۵ع) کے دورِ حکومت میں یہ سب چیزیں موقوف کر دی گئی تھیں ۔ مزاج و تربیت کی اسی مناسبت کی وجہ سے عبداللہ نے اپنے نانا سلطان محمد قلی قطب شاہ کے نقشِ قدم پر چلنے کی کوشش کی اور دیکھتے ہی دیکھتے سلطنتِ گولکنڈا میں وہی ماحول پیدا ہو گیا ۔ غواصی نے ''طوطی نامہ'' میں لکھا :

کہیں یوں بہ حقِ علیِ ولی — کہ پھر جگ میں آیا محمد قلی

اور یہ بھی لکھا :

سخاوت میں جو دیکھتا ہوں تجھے — سو گنج باج لئیں کوئی دستا مجھے
ترا لطف اے شاہِ عالی صفات — دیے خاص ہور عام پر ایک دھات

ڈوبے تھے پترسند سو پھر کر   نکل آئے تج دور میں تیر کر
دیا جیو پھر راگ ہور رنگ کوں   کیا دور میہاں ہو کے زنگ کوں
بدولت ملکے ملک کے تمام   تیرے شہر میں آ گئے سب مقام

عبداللہ کی شکل میں محمد قلی نے دوبارہ جنم ضرور لیا تھا لیکن بدقسمت بھی ایسا کہ اپنی ہی زندگی میں سب کچھ گنوا دیا۔ پیدا ہوا تو وہ شاہی کتب خانہ جل کر خاک ہو گیا جس کی بنیاد دسویں صدی ہجری کے تقریباً وسط میں محمد قلی کے والد ابراہیم قطب شاہ نے رکھی تھی۔ نجومیوں نے پیش گوئی کی کہ بچہ باپ کے لیے بدشگون ہے۔ بارہ سال سے پہلے باپ کو بچے کی صورت نہیں دیکھنی چاہیے ورنہ جان کا خطرہ ہے۔ میر قطب الدین نعمت اللہ، مرزا شہرستانی، خواجہ مظفر علی، مولانا حسین یکے بعد دیگرے اتالیق مقرر ہوئے اور اللہ کو پیارے ہو گئے۔ بارہ سال کا ہوا تو جشن منایا گیا۔ بادشاہ نے لاڈلے بیٹے کو محل میں بلایا اور کچھ عرصے بعد جوان سال باپ بھی وفات پا گیا۔ تخت نشین ہوا تو اسی سال ملک عنبر مر گیا۔ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۶ء میں بیجاپور کا ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو بھی وفات پا گیا۔ ملک عنبر اور جگت گرو کی وفات نے دکن کے سیاسی توازن کو خراب کر دیا اور مغلوں کی بن آئی۔ رفتہ رفتہ سلطنت بھی ختم ہو گئی اور ۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ء میں مغلوں کے حملے اور پھر ”صلح نامہ“ نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی۔ اب بادشاہت بھی نام کی رہ گئی تھی لیکن صابر و شاکر اتنا کہ صلح نامے کے بعد ”ختم بالخیر والسعادۃ“ کی مُہر بنوا لی اور داد عیش دیتے ہوئے زندگی کے دن ہنستے کھیلتے گزارنے لگا:

یو دنیا دو دن کی ہے مہماں، اسے کچھ ٹھہر لیں
دل نہ باندھ اس سات توں خوش حال رہ یاں غم نہ کھا

”غم نہ کھا“ کی ردیف میں یہ پوری غزل عبداللہ قطب شاہ کے مخصوص مزاج کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ بابر نے کہا تھا کہ ”بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست“[1]۔ بابر و عمر خیام کی طرح عبداللہ بھی اسی کا قائل تھا۔ اس کا اظہار وہ اپنی شاعری میں بار بار کرتا ہے:

سکھی اپس کے رل مل ذوق کر لیں   دنیا میں کوئی تنیں آیا دوبارا

---

[1] یہ مصرع ابوالقاسم مرزا بابر کا ہے جو ظہیرالدین بابر کا پوتا تھا۔ لیکن فرشتہ نے اسے ظہیرالدین بابر سے منسوب کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ (جمیل جالبی)

ساری شاعری اسی انداز نظر کی ترجمان ہے۔ اُس کی شاعری میں شوخیاں ہیں، وصل ہے، چلبلاہٹیں ہیں، چھیڑ چھاڑ اور راگ رنگ ہے۔ ہجر اور ناکامی کا دور دور پتا نہیں چلتا۔ عبداللہ قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ جیسے اس کی زندگی فکر اور تجربے کی گہرائی سے خالی تھی اسی طرح اس کی شاعری بھی اسی رنگ ڈھنگ کا اظہار کرتی ہے۔ سیدھے سادے سامنے کے جذبات، سیدھے سادے الفاظ میں پیش کر دیے گئے ہیں۔ ان میں تجربے کی تہ داری اور جذبات کی گہرائی بالکل نہیں ہے؛ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے جو عبداللہ کی شاعری کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں:

سُجوں تج روپ کے مجنوں ہو پھرتے
جو ہوتے آج کوں جمشید و دارا
لگتے آج پھولاں کے چمن میں
پیا کے ہاتھ میں لے ہات گُسنا
ہوا کا وقت ہے خوش اس ہوا میں
صراحی ہور پیالی سات گُسنا
پیاری لگی ہے پیاری لاڑی توں سیج آنا
بھانا توں بہوت کرتی تو کیوں تو دل کو بھانا
ہاں ناچ کرنے لے دن ہو کر گئے سہیلی
آناں مرے کنے تک کیتا کرنے کی نانا
تیرے ہونٹاں اِتے میٹھے ہیں سوں
کہ الوج اس انگے لگتا ہے کھارا
معشوق وہی جو جس کے مکھ تھی
خورشید جمال وام لیتا
روزے کھولیں پیاری لیاری ہور پیالا
جوبن یہ بات سنے کرتا ہے من الالا
شیر ہے شراب سوں خرما سو تیرے آدھراں
کھولیا ہوں آج روزہ سنے سوں تج کو لالا

شراب، پیالا، محبت کا رس، وصل، عورت کے الگ الگ سے لطف و لذت اندوزی اُس کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ جو کچھ ہے آج ہی حاصل کر لیا جائے، کل

کی بات بے حاصل ہے :

آج کل کہتے ٹلے لے دیس وعدے پر ولے
آج کا وعدہ نجا ہرگز صبا پر توں آیا

محبوب کے ہونٹوں کے نُقل کے بغیر پیالے کا بھی لطف نہیں ہے :

تج اُدھر کے نُقل بِن ہوتا نہیں پیالی پہ جیو
گرچہ ساقی بات میں پیالا لے کہتا ہے جیا

اب ذرا وصل کی داستان بھی سنیے :

سب رات خوش صبا تلک یک رنگ اے سجن
خلوت تمام تج سوں منجے بے حجاب تھا
وو تن ملا لیے تھے (ولے) اس وقت پہ میں
مُوں کھول بول کچ نہ سکی وقتِ خواب تھا
مل جا ترے خیال میں یوں محو ہوئے تھے جو
کُوں میں کسے کی بات کو نہ واں جواب آتھا
چنگ ہور رباب مست ہوئے تھے ایس منے
لذت سوں راگ رنگ میں تو بے حساب تھا

محبوب آئے تو "سونے" کے لیے آئے ، خواب میں آئے تو کیا حاصل :

سجن سونے آاں کر سکھی پھر پھر کتا سولا
اگر سونے میں آئے تو بھی اس سونے تھی کیا ہولا

عبداللہ کے ہاں بار بار یہی موضوعات سامنے آتے ہیں ۔ محبوب کا دیدار دولتِ جاوید ہے ۔ محبوب کے نور کے آگے سورج کی تعریف کرنے سے زبان بید کی طرح لرزنے لگتی ہے ۔ سرو قد کے "جوبن" کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ سَرو پر پھل کیسے آ گئے ۔ باغ کی سیر کو جاتا ہے تو سرو کو دیکھ کر محبوب یاد آ جاتا ہے اور وہ سرو سے لپٹ جاتا ہے ۔ یہی لپٹنا لپٹانا اس کی شاعری کا بنیادی محرک ہے ۔ شاعری شراب و موسیقی کی طرح لذتِ وصل بڑھانے کا ایک عمل ہے ۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی اور نصرتی کی غزل کا بھی یہی مزاج ہے ۔ ہاشمی بھی آنکھیں بند کیے اسی رنگ سے لطف لے رہے ہیں ۔ عبداللہ کے ہاں بھی محبوب وصل کے لیے بے قرار نظر آتا ہے اور اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے :

ان دیکھے یک تِل دل مرا سینے منے لپتا پیا
میں جاتی ہوں سوہنی ا شہ من موہن نے کیا کیا

گیانی گنی گُن ہار کی چنچل چھبیلا نت جوان
کرتار اپ اوتار کر ایسے نول کوں لیا
بھرے جوبن منے جاتی اچھالیا عشقِ طوفانی
نہ منج آن بچائے نہ پانی مگر شہ کُنج کیا لوٹا

پھر محبوب کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ لذت "دے" اور عاشق لذت "لے" :

جوانی وہی ہے جو عاشق کوں کام آئے
کہ عاشق ہے جانی پہ عاشق بچارا
توں محبوب مطلوب ہے حظ دیتے پاری
توں معشوق عاشق ہے حظ لینے ہارا
یو لوچن ، یو جوبن ، یو گالاں ، یو ہونٹاں
ہمیں اس کے عاشق یو حق ہے ہمارا
ملیا سیج پر تج سوں موہن پیاری
نبی صدقے عبداللہ سلطان پیارا

محمد قلی قطب شاہ کم و بیش اپنے سارے مقطعوں میں "نبی صدقے" کے الفاظ استعمال کرتا ہے ۔ عبداللہ قطب شاہ بھی اپنے مقطعوں میں یہی التزام کرتا ہے ۔ عبداللہ بھی محمد قلی ہی کی طرح مولود ، بسنت ، برسات اور دوسری تقریبات کے موقع پر اپنے جذبات کا اظہار شاعری میں کرتا ہے ۔ ایک خصوصیت عبداللہ کے ہاں یہ نمایاں ہے کہ وہ صنعتِ ایہام کا استعمال کرتا ہے ۔ اوپر دی ہوئی مثالوں میں کئی شعر ایسے ہیں جن میں ایہام سے وہی کام لیا جا رہا ہے جو شمالی ہند میں آبرو و حاتم کے دور میں لیا جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ عبداللہ موسیقی کا احساس پیدا کرنے کے لیے لفظوں کو سجا کر استعمال کرتا ہے ۔ بہت سی غزلوں میں صنعتِ لزوم مالا یلزم کا استعمال کیا گیا ہے ۔ ہر مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ کے استعمال سے ایک لے ؛ ایک جھنکار پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ عبداللہ کے دیوان میں غزلیں کی غزلیں اسی صنعت میں ملتی ہیں اور اکثر غزلوں میں ایک ایک دو دو شعر اسی مزاج کے حامل ہیں ۔ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

یو عید ہمن ساجے ، نصرت کے بجیں باجے
ہے جگ کے نبی راجے دن دینِ محمد کا
صدقے نبی عبداللہ شہ کوں ہے مدد اللہ
پنج تن ہیں گوا باللہ دن دینِ محمد کا

یا یہ شعر دیکھیے :

میں اے لالا ، دِکھی قالا ، ہنگام آلا ہے 'دھوکالا
ہے متوالا توں پی پیالا ہو خوش حالا نہ کر چالا
زِبنِ جاتی ، نہ لینا آتی ، لگا چھاتی سنج اے ساقی
کہ کھوانی ہوں رنگ راتی ہوں میں ساقی تری لالا

یہ عمل موسیقی کو شاعری سے ملانے کی کوشش سے پیدا ہوا ہے ۔ عبداللہ شاعری کا بھی رسیا تھا اور موسیقی کا بھی ۔ کہتے ہیں کہ جگت گُرو کی کتاب نورس کے جواب میں اُس نے ایک کتاب[1] تصنیف کی تھی ۔ اس عمل کا تعلق ، معنی سے زیادہ لفظوں کو ملا کر ایک صوتی جھنکار پیدا کرنے تک محدود ہے تا کہ لفظوں کی لَے کے احساس سے ذہن کو متحرّک کیا جا سکے ۔ یہ عمل ایک ایسی ہی کیفیت کا حامل ہے کہ جب شراب کے نشے میں دھت ہو کر پینے والا سونے لگے تو موسیقی کو تیز کر دیا جائے اور منہ پر ٹھنڈے پانی کا چھینٹا مارا جائے ۔ عبداللہ اپنی غزلوں میں یہی عمل کرتا ہے ۔ ذرا یہ غزل دیکھیے جو اس کی معلوم غزلوں میں سب سے نمایندہ غزل کہی جا سکتی ہے :

چندر کلا تیرا گلا ہے نِرملا آچکلا
سو سنج 'بھولا کے مبتلا کیا گلا وو نِرملا
لین میں لا ، توں کاملا ، پتا 'پلا نکو گُھلا
لٹ اچپلا پلوں ہلا کہ چلبلا ہے وو 'پلا
مرا دلا ہے باولا آلا ہلا سنجے 'میلا
جو 'مد پلا تجے گلا لیوں اپلا کے چنچلا
درنگ نہ لا ، نہ کر گلا کہ بسملا مسوں مل آ
پرت بھلا وقت ہلا لے آ گلا بِلتّلا
وو گُند گلا ترا گلا دکھیا جلا اہ سنج رلا
کئے کنوں لا کلا ملا عمل کھلا نہ کر کلا
ترا جلا سو جھلجھلا دے ملا تجے اکثلا
لوں ہے پلا کہ اچپلا ہے جل تھلا میں 'غلغلا

---

[1] دکنی ادب کی تاریخ : از ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۹۷ ، اُردو اکیڈمی سندھ ، کراچی جون ۱۹۶۰ع ۔

لبی کے صدلے عبداللہ کدم کلا منتے کوں لا
تجے پلا لیا ملا منگل گلا چندر کلا

اس میں طبلے کی سی تھاپ اور سارنگی کی سی لے لفظی کا تاثر ضرور پیدا کر رہی ہے لیکن وہ حقیقی موسیقی جو روح میں اُتر جائے یہاں نہیں ملتی ۔ اس عمل میں وہ الفاظ کو بگاڑ کر استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا جیسے اسی غزل میں تلا" (تعالیٰ اللہ) یا دوسری غزلوں میں گوشیارہ (گوشوارہ) گلا لا (گلِ لالہ) وغیرہ الفاظ ۔

بحیثیتِ مجموعی عبداللہ کی شاعری مُتتبّع کی شاعری ہے ۔ وہ اُردو ادب کی روایت کو اپنی شاعری سے آگے نہیں بڑھاتا ۔ یہ ضرور ہے کہ محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کے مقابلے میں اس کی زبان صاف ہو گئی ہے ۔ زبان و بیان پر ، طرزِ ادا پر ، ذخیرۂ الفاظ پر فارسی زبان و تہذیب کا رنگ گہرا ہو گیا ہے لیکن اس کی اصل اہمیت تو علم و ادب کی سرپرستی میں پوشیدہ ہے جس کی وجہ سے ایران و توران اور روم و شام کے اہلِ کمال گولکنڈا میں آ کر جمع ہو گئے اور اپنی تصنیف و تالیف سے علم و ادب کے دریا بہا دیے ۔ اگر عبداللہ اس طور پر سرپرستی نہ کرتا تو محمد قطب شاہ (م - ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) کے دورِ حکومت کے خشک ماحول میں تخلیق کی کھیتیاں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سوکھ کر رہ جاتیں ۔ 'ملا' وجہی نہ "سب رس" لکھتے ، نہ غواصی اپنی شاعری کے جوہر اس طرح دکھاتا اور نہ فارسی کی مشہور لغت "برہانِ قاطع" لکھی جاتی ۔ علامہ ابنِ خاتون ، 'ملا' جمال الدین ، 'ملا' علی بن طیفور ، مولانا حسین آملی ، 'ملا' فتح اللہ سمنانی اسی کے دربار سے وابستہ ہیں ۔ 'ملا' نظام الدین احمد کی "حدیقۃ السلاطین" آج بھی اس دور کا مستند تاریخی ماخذ ہے ۔ ابنِ نشاطی ، جنیدی ، شاہ راجو ، سید بلاقی ، میراں جی خدا نما ، یوسف ، ثانب اور بہت سے دوسرے ادیب و شاعر اسی دور میں دادِ سخن دیتے رہے ہیں ۔ عبداللہ کے دورِ حکومت کا ماحول علم و ادب کے لیے حد درجے سازگار تھا ۔ یہی عبداللہ (م - ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) کی قدر و قیمت ہے اور اسی لیے ہم اُسے تاریخِ ادب میں نظر انداز کرنے کی غلطی نہیں کر سکتے ۔

غواصی ، عبداللہ کے دربار کا ملک الشعرا تھا اور جیسا کہ ہم وجہی کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں ، ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع میں 'ملا' وجہی نے "قطب مشتری" لکھی تو اس وقت غواصی کی شہرت گولکنڈا میں اتنی پھیل چکی تھی کہ

خود پسند وجہی کو غواصی کی ذات میں اپنا حریف نظر آنے لگا تھا۔ "قطب مشتری" میں جہاں اس نے اپنی شاعرانہ عظمت اور استعداد کے گن گائے ہیں وہاں غواصی پر واضح الفاظ میں چوٹیں کی ہیں :

اگر غوطے لک برس غواص کھائے
تو یک گوہر اس دھات اسولک نہ پائے
جو موتی نہیں وو جو غواص پائیں
جو موتی نہیں وو جو کس ہات آئیں
نہ تجہے نہ تجا ہے گن گیان میں
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں

اور جب غواصی نے اپنی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" لکھی اور وجہی کی طرح اپنی شاعرانہ عظمت کے گیت گائے تو وہاں حریفوں سے مخاطب ہو کر باآواز بلند یہ بھی کہا کہ :

ہمن کے سمند کا ہوں غواص میں
دھرنہار ہوں موتیاں خاص میں
جگت جوہری سب میرے پاس آئے
میرے خاص موتیاں کوں جھو کر لجائے
میرا گیان عجب شکرستان ہے
جو اس تھی میٹھا سب ہندوستان ہے
جتے ہیں جو طوطی ہندوستان کے
بھکاری ہیں منج شکرستان کے

غواصی نے جس کے نام کے سلسلے میں تاریخیں اور خود اس کی تصانیف خاموش ہیں، غواصی اور غواص دو تخلص استعمال کیے ہیں۔ غواصی پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھا اور رات کے وقت پہرے پر معمور تھا۔ اس کام سے وہ اتنا عاجز تھا کہ ایک قصیدے میں اس نے بادشاہ سے پہرہ داری سے معافی کی درخواست کی تھی :

پہرے تھی لیں پہرا مجے اڑغے نپٹ زہرا منجے
کر ماف ہو پہرا مجے جم راج کر رے راج توں

اس قصیدے پر غواصی کو نہ صرف پہرے سے معافی مل گئی بلکہ اس کی قسمت کا ستارہ بھی چمک اٹھا۔ چند ہی سال میں وہ بادشاہ کا معتمد بن گیا اور ملکی سیاست

و درباری امور میں بھی اس کا عمل دخل بڑھ گیا۔ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء میں عبداللہ قطب شاہ نے اسے بیجاپور کے سفیر ملک خشنود کے ہمراہ گولکنڈا کا سفیر بنا کر روانہ کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عسرت کے زمانے میں وجہی سے بھی غواصی کے تعلقات خوشگوار تھے۔ ایک قصیدے میں اپنی اور وجہی کی تعریف کرکے بادشاہ (محمد قطب شاہ) سے مہربانی کی درخواست کی تھی :

اس دکھن کے شاعراں میں تج شہنشاہ کے نزیک
ہے غواصی ہور وجہی شاعر حاضر جواب
عارفاں ہیں سو کتے ہیں یوں کہ آج اس دور میں
شیر ہیں جو شعر کے فن میں بحق بوتراب
اس ضعیف ہور پیری وقت پرہ اتے دستگیر
مہرباں ہو کیج ہمن دونوں کی جمعیت کے باب

لیکن عبداللہ کا دور حکومت غواصی کے عروج اور شہرت کا دور ہے۔ کلیات کے علاوہ غواصی کی تین مثنویاں — مینا ستونتی، سیف الملوک بدیع الجمال اور طوطی نامہ — شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے مطالعے سے ایک پرگو اور قادرالکلام شاعر سامنے آتا ہے۔ بحیثیت "اثر" غواصی کی شاعری کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ "سیف الملوک بدیع الجمال" وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپور میں مثنوی نگاری کو نہ صرف رواج دیا بلکہ اس کے رخ اور انداز کا دھارا بھی موڑ دیا۔ یہ مثنوی اپنے دور میں ایک نمونہ اور ایک مثال کی حیثیت رکھتی تھی۔ سب سے پہلے مقیمی نے غواصی کی تقلید میں "چندر بدن و مہیار" لکھی اور اعتراف کیا کہ :

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں   سخن مختصر لیا کے سالدیا ہوں میں

اسی طرح آنے والے شعرا اسے خراج تحسین ادا کرتے رہے۔ تصرفی نے کہا :

ہرے کچھ غواصی تبی کر خیال   کیا تازہ باغ "بدیع الجمال"

(گلشن عشق)

عرفی بیجاپوری نے کہا :

بھر غواصی قصہ سیف الملوک   کہہ گیا کر شعر کے فن سے سلوک

(ریاض غوثیہ)[1]

---

[1] مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

عشرتی نے کہا :

غواصی اگر دیکھتا آج کون   موتی کے کن جل میں 'لب لاج سوں
مجے جوب کے دھر صدف اب سنجوار   دعا کے گھر مجہ پہ کرتا نثار
(دیپک پتنگ[1] ۱۰۱۳ھ/۱۶۰۲ء)

یہاں تک کہ تیرھویں صدی میں حسین نے "بہار دانش" کے اپنے ترجمے "طوطی نامہ"[2] میں لکھا :

غواصی کا باعث ہے اے نیکنام   کہ ہندی ہوا طوطی نامہ تمام

غرض کہ دو ڈھائی سو سال تک غواصی کا نام دکن کے طول و عرض میں گونجتا رہا۔

غواصی کی تینوں مثنویاں فارسی سے اخذ و ترجمہ ہیں۔ "مینا ستونتی" کے بارے میں غواصی نے خود لکھا ہے کہ :

رسالہ اتھا فارسی ہو اول   کیا نظم دکنی منتی بے بدل

"مینا ستونتی" کا مرکزی خیال عصمت، حیا اور عفت کی اقدار ہیں جنھیں کہانی کے روپ میں انسانی کرداروں کی زندگی میں دکھایا گیا ہے۔ مثنوی کی ابتدا حسبِ دستور حمد، نعت وغیرہ سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد بادشاہ بالا کنور کی حسین و جمیل لڑکی چندا کی داستانِ عشق ہے جو ایک نوجوان چرواہے لورک پر عاشق ہو جاتی ہے اور اسے اپنے پاس بلاتی ہے۔ لورک کی حسین بیوی مینا ہے جس سے وہ بڑی محبت کرتا ہے مگر چندا لورک کو رام کر لیتی ہے اور بہت سا مال و دولت لے کر اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ بادشاہ مینا کے حسن و جمال کا حال سن کر ایک کٹنی کو اس کے پاس بھیجتا ہے۔ کٹنی مینا کے پیٹ میں گھس کر اس کے گھر آ رہتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان بات چیت قصّے کے مرکزی خیال کو آگے بڑھاتی ہے۔ کٹنی طرح طرح سے بات کو بہلاتی پھسلاتی ہے مگر مینا اپنی عصمت کے سلسلے میں اتنی پختہ ہے کہ نہ کسی طرح بھی کٹنی کے کہنے میں نہیں آتی۔ مینا کو بہلانے پھسلانے کے لیے کٹنی بہت سی حکایتیں سناتی ہے۔ ان کے جواب میں مینا اپنے مطلب کی حکایتیں سناتی ہے۔ آخرکار ہار جھک مار کر کٹنی بادشاہ کے پاس آتی ہے۔ کٹنی کی بات سن کر بادشاہ خود مینا کے گھر جاتا ہے اور

---

[1] دیپک پتنگ : از عشرتی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
[2] طوطی نامہ منظوم : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

چھپ کر کٹنی اور مینا کی باتیں سنتا ہے۔ مینا کی گفتگو سے وہ اتنا متاثر ہوتا ہے کہ سامنے آ کر وہ اسے داد دیتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ لورک اور چندا کو پکڑ کر لایا جائے۔ جب وہ دونوں بادشاہ کے سامنے پیش کیے جاتے ہیں تو بادشاہ لورک کو مینا کے پاس بھجوا دیتا ہے، چندا کو سنگسار کرا دیتا ہے اور کٹنی کا سر منڈوا کر، گدھے پر سوار کر کے سارے شہر میں پھرواتا ہے۔ قصّے میں کوئی واقعیت نہیں ہے۔ ساری کشمکش کا مرکز تصوّرِ عصمت ہے جس کی حفاظت مینا کا مثالی کردار کر رہا ہے اور جس کو ڈھانے کی کوشش میں بادشاہ، جو ساری طاقت کا مرکز ہے، لگا ہوا ہے۔ آخر میں مینا کی فتح ہوتی ہے اور مثنوی کا اخلاقی مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ مختلف حکایات کے بیان سے مثنوی میں شروع سے آخر تک دلچسپی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ دو نقطہائے نظر، دو متضاد اخلاقی قدروں کی توضیح بھی ہوتی رہتی ہے۔

"مینا ستونتی" ایک ہندوستانی الاصل قصہ[1] تھا جو ساتویں صدی ہجری میں ایک عوامی کہانی کی حیثیت سے مقبول تھا اور جسے قدیم ہندی بھاشا میں داؤد نے "چنداین" (۷۸۹ھ/۱۳۸۷ء) میں فیروز شاہ تغلق کے زمانے میں لکھا اور میاں سادھن نے "مینا ست" میں اسی قصے کو موضوعِ سخن بنایا۔ بنگلی زبان میں دولت قاضی نے سترھویں صدی عیسوی کے اوائل میں "ستی مینا و لور چند رانی" کے نام سے اور حمیدی نے فارسی میں ۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ء میں "عصمت نامہ" کے نام سے اسی قصے کو اپنے طور سے لکھا۔

سارے دکنی ادب کی طرح اس مثنوی کی بھی یہ خصوصیت قابلِ ذکر ہے کہ فارسی قصے کو سامنے رکھ کر، ترجمہ و اخذ کرنے کے باوجود، غواصی نے اسے دکنی مزاج اور رنگ روپ میں ڈھال دیا ہے۔ قصے کو پڑھتے وقت، نہ ماحول اور فضا سے اور نہ کردار و معاشرت سے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ قصہ فارسی سے اردو میں آیا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کردار ہندو ہونے کے باوجود روح، مزاج، معاشرت اور انداز فکر میں مسلمان ہیں۔ چندا کو سزا دی جاتی ہے تو اسے سنگسار کر دیا جاتا ہے۔ مینا عصمت و حیا کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک مسلمان عورت

---

[1] مینا ستونتی : مرتبہ غلام عمر خان (قدیم اردو) جلد اول، ص ۹۲، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

اپنے مذہبی عقائد اور تصورات کے سہارے اپنا ما فی الضمیر ادا کر رہی ہے۔ مینا اور دُوتی (کٹنی) کی بات چیت سے اُس زمانے کے واقعاتی حالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں عورتوں کا طرزِ عمل کیا تھا؟ مرد کس طرح سوچتے تھے؟ وہ کون سے مکر و فریب تھے جو عورتوں میں عام تھے؟ دو یا دو سے زیادہ شادیوں کا عام رواج تھا اور سوکنوں کی لڑائیاں اور جلاپا ہر گھر میں روزمرہ کا معمول تھا۔ غواصی نے موقع و محل کے مطابق ان سب باتوں کو مثنوی میں پیش کیا ہے۔ دُوتی اور مینا کے درمیان بات چیت اور مکالموں میں واقعیت کے ساتھ ساتھ مادی اور عینی قدروں کی کشمکش بھی سامنے آتی ہے۔ غواصی نے ہر جگہ زبان و بیان کو کرداروں کی مناسبت سے استعمال کیا ہے۔ جہاں مینا اور دوتی کے درمیان بات چیت ہوتی ہے وہاں دکن کی عورتوں کی بامحاورہ زبان سے اظہار کے روپ کو سنوارا ہے۔ دوتی کہتی ہے:

بتا کیوں تو کتوال پر من دھری
بتا کیوں ترا جان اس پر کری
تو آخر ہے گندی جنم کھوٹینگی
بُرا کہا بُرے گود میں سوئینگی
بدل کر گڑاوے گرجنے میتی
بکلی مینا بہت مرسے کانپتی
تجھے بولنے مُنج بکیا ہے مینا
تو اب بھاوتی ہے تجھے کیا کتا
دیکھو بیل بھینساں کوں شیرنی ستا
بغیر گھانس ان کوں نہ لاگے مٹھا
مشہور بات ہے جل منی منگ نہ پانے
سی علتاں جانے، عادت نہ جانے

یہ سن کر مینا جواب دیتی ہے:

اتا من ہو ناچیز کٹنی جھوٹی   کتی ہوں اتا مُن تو بختاں پھوٹی
دغا دینے سکتی ہے کٹنی چھنال   منی اپنے ست کوں جو رکھنا سنبھال
میں سمجی، توں مخلوق مکرِ زنان   بڑی بھار کی سوں ہے ملنا تنا
اہیں دائی ہو کر سو کرتی تکر   شکر میں زہر ہور زہر میں شکر

بادشاہ جب مینا سے بات کرتا ہے تو اس کا لہجہ اور انداز گفتگو الگ ہے۔ چند

اور لوگ بات کرتے ہیں تو ان کا اسلوبِ گفتار الگ ہے۔ "مینا ستونتی" میں لہجوں کا تنوع خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ زبان کی قدامت نے اس مثنوی کے حسن کو ہم سے چھین لیا ہے لیکن قدیم زبان و بیان کی واقفیت کے ساتھ اسے پڑھا جائے تو اس میں روانی، شیرینی اور اثر آفرینی کا آج بھی احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ کتب خانۂ سالار جنگ[1] کے نسخے کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے، "سیف الملوک بدیع الجمال" سلطان محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ—۱۰۳۵ھ/ ۱۶۱۱ء—۱۶۲۵ء) کے زمانۂ حیات میں لکھی گئی ہے:

سو سلطان محمد قطب شاہ گنبھیر   جگ آدھار ہے ہور جگ دستگیر

لیکن بادشاہ کے مزاج کے باعث یہ پیش نہ کی جا سکی اور ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء میں جب اس کا انتقال ہوا تو غواصی نے چند شعر حذف کرکے اور چند کا اضافہ کرکے اسے عبداللہ قطب شاہ کے حضور میں پیش کر دیا۔ غواصی نے اس مثنوی کا سنہ تصنیف اس شعر میں:

برس یک ہزار ہور پنج تیس میں   کیا ختم یو نظم دن تیس میں

۱۰۳۵ھ بتایا ہے جسے اس نے تیس دن میں مکمل کیا۔ لیکن اس مثنوی کے کچھ نسخوں میں سنہ تصنیف ۱۰۲۵ھ اور ۱۰۲۷ھ[2] بھی ملتا ہے جو شواہد کی روشنی میں غلط معلوم نہیں ہوتا۔

"سیف الملوک بدیع الجمال" کسی فارسی مثنوی کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کا قصہ "الف لیلہ" سے اخذ کیا گیا ہے اور غواصی نے اسے اپنے انداز میں نظم کا جامہ پہنا دیا ہے۔ "الف لیلہ" میں "بادشاہ محمد بن سبائک اور تاجر حسن"[3] کے تحت "سیف الملوک بدیع الجمال" کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو ۷۵۸ ویں رات سے شروع ہوتا ہے اور ۷۷۸ ویں رات پر ختم ہوتا ہے۔ غواصی کی "سیف الملوک بدیع الجمال" کا قصہ اور اس کے کردار وہی ہیں جو الف لیلہ میں ملتے ہیں اور غواصی نے جہاں اس میں تبدیلی کی ہے، اس سے قصے میں اور

---

[1] وضاحتی فہرست مخطوطاتِ کتب خانۂ سالار جنگ: ص ۵۸۶۔

[2] مقدمہ کلیاتِ غواصی: مرتبہ محمد بن عمر، ص ۸-۹، ادارۂ ادبیاتِ اردو، حیدرآباد دکن، ۱۹۵۹ء۔

[3] ترجمہ الف لیلہ و لیلہ: از ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد مرحوم، جلد پنجم، ص ۲۵۳ — ۲۵۹، (انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۳۵ء) اور جلد ششم، ص ۱—۷۷۔

فطری پن پیدا ہو گیا ہے ! ترجمۂ[1] الف لیلہ میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ جب سیف الملوک جنّوں کے بادشاہ ملک ارزق کے بیٹے کو ہلاک کر کے سراندیپ کی شہزادی دولت خاتون کو ، جو اس کی قید میں تھی ، آزاد کرا کے طویل سفر کے بعد سراندیپ پہنچتا ہے اور دولت خاتون کو اس کے باپ کے سپرد کر کے اس شہر کے گلی کوچوں کی سیر کو نکلتا ہے اور اس کی نظر ایک جوان پر پڑتی ہے ، جو ساعد سے مشابہ ہے ، تو وہ اپنے نوکروں سے اسے محل میں لے جانے کے لیے کہتا ہے - نوکر اسے قید میں ڈال دیتے ہیں اور سیف الملوک بھی اس نوجوان کو بھول جاتا ہے - پھر کہیں ایک مہینے بعد اسے یاد آتا ہے جو سیف الملوک اور ساعد کی رفاقت ، محبت اور ملنے کی شدید خواہش کے پیش نظر بالکل غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے - غواصی نے قید میں ڈالنے اور ایک مہینے بعد بلانے کے واقعے کو حذف کر دیا ہے اور یہ دکھایا[2] ہے کہ شہزادہ جلدی سے اپنے محل میں آتا ہے اور ساعد کو بلاتا ہے - اس سے قصے میں زیادہ فطری پن پیدا ہو گیا ہے -

جیسا کہ ہم نے وجہی کے مطالعے میں لکھا ہے ، قرونِ وسطیٰ کی داستانوں کا ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہوتا ہے - صرف قصے کی جزئیات میں فرق ہوتا ہے - وجہی کی ''قطب مشتری'' میں قطب شاہ مشتری کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے - غواصی کے ہاں سیف الملوک تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے - دونوں عاشقوں میں بے قراری و اضطراب کی نوعیت ایک سی ہے - عشق کی آگ دونوں کو دنیا جہان میں لیے لیے پھرتی ہے اور وہ ہر مصیبت و آفت کا مقابلہ کرتے ! دیووں ، جنّوں اور راکشسوں سے لڑتے قطعِ منازل اور طے مراحل کے بعد منزلِ مراد کو پہنچتے ہیں - یہی عوامل وجہی و غواصی کی مثنویوں میں کام کر رہے ہیں - دلچسپ بات یہ ہے کہ مثنوی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' کی ہیئت ، ترتیب اور رنگ ڈھنگ کم و بیش وہی ہے جو وجہی کی ''قطب مشتری'' میں ملتا ہے - اس میں بھی حمد ، نعت ، منقبت اور مدحِ عبداللہ قطب شاہ کے بعد وجہی کی ''قطب مشتری'' کی طرح ''در حسبِ حال خود گوید'' کے عنوان کے تحت شاعرانہ دعوے کیے گئے ہیں اور اُس چوٹ کا جواب دیا گیا ہے جو وجہی نے

---

[1] ترجمۂ الف لیلۃ و لیلۃ ; ص ۵۱ - ۵۲ -

[2] سیف الملوک بدیع الجمال ; مرتبہ میر سعادت علی رضوی ، ص ۱۱۱ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن -

غواصی پر کی تھی - وجہی نے قطب اور مشتری کے وصال کی خوب صورت تصویر کھینچی ہے - غواصی نے بھی تفصیل سے اسے پیش کیا ہے - دونوں کے خاتمے کی نوعیت بھی ایک سی ہے - ان دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غواصی نے ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' وجہی کی ''قطب مشتری'' کے جواب میں لکھی ہے اور اس میں اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے -

''سیف الملوک بدیع الجمال'' کی پہلی خصوصیت ، جو آج بھی متاثر کرتی ہے ، سادگی ہے - غواصی اپنی بات عام زبان میں بغیر مبالغے کے بیان کرتا چلا جاتا ہے - اس کے ہاں جذبات میں وہ شدت نہیں ہے جو وجہی کے ہاں ملتی ہے اور نہ سراپا کے بیان میں وہ شاعرانہ مبالغہ ہے جو وجہی کی مثنوی کی نمایاں خصوصیت ہے - ''سیف الملوک بدیع الجمال'' سے غواصی کی قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے - اسے مختلف کیفیات و مناظرِ حسن و قدرت بیان کرنے پر پورا عبور حاصل ہے - وہ مناظر کے بیان سے قصے کو اُبھارنے کا کام لیتا ہے اور سراپا کی تصویریں مثنوی کی فضا بنانے کے لیے اختصار کے ساتھ سامنے لاتا ہے - وجہی کے ہاں تفصیل ہے ، غواصی کے ہاں اختصار ہے - وجہی کے ہاں شاعرانہ بیان پر زور ہے ، غواصی کے ہاں زور قصے پر ہے - سیف الملوک ، بدیع الجمال کی تصویر دیکھنے سے پہلے رات کو ساعد کے ساتھ شراب پیتا ہے - غواصی اس منظر کو صرف چار شعروں میں بیان کر کے قصے کی طرف رجوع ہو جاتا ہے :

عجب رات نرمل تھی اس دن کی رات
جھمکتے تھے نوراں میں لک دہات دہات
نکل آئے کر چاند تاراں سیتی
جھمکتا اتھا جگمگاریاں سیتی
نِھل چندنا سب میں پڑتا اتھا
سو جیوں دودھ کیرا وو دریا اتھا
بنے ان پھوں پگ مکتی اتھی
چمن در چمن لک لکتی اتھی

غواصی کے منظر ، سراپا اور جذبات نگاری اصل قصے کی فضا میں ہلکا سا رنگ بھرنے کے لیے آتے ہیں - وجہی اس عمل میں زیادہ خوب صورت تشبیہات ، استعارات اور صنائع سے کام لے کر تیز رنگ بھرتا ہے - اگر وجہی کی 'مشتری' کی تصویر کو غواصی کی 'بدیع الجمال' کی تصویر سے ملا کر دیکھا جائے تو رنگوں

کا یہ فرق واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے ۔ وجہی کے ہاں راکشس اور دیو بھوت کی تصویریں کمزور ہیں ۔ غواصی کے ہاں یہ تصویریں زیادہ اُجاگر ہیں ۔ غواصی نے ''زنگن ڈائن'' اور اس کے باپ ''بڑا بھوت'' کی جو قلمی تصویریں پیش کی ہیں انھیں نہ صرف مصوّر اپنے موقلم سے بنا سکتا ہے بلکہ پڑھنے والے کے سامنے بھی ایک زندہ ڈائن اور چلتا پھرتا بھوت آ جاتا ہے :

بڑا کوج بدشکل چہرہ اتھا
جو دیکھیں کسے اوسکوں زہرہ نہ تھا
فرشتے بھی ڈرتے اتھے عرش پر
اتر آوتے اس زمیں فرش پر
بڑا بھوت کہتے سو تھا آپ وو
کہ تھا سارے بھوتاں کیرا باپ وو
گیا ہوناٹ اُبر کا جو یک ڈھیر کوں
لگیا تھا پیشانی اورنگ میر کوں
تالیں کا یوں آیا اتھا لڑک ہونٹ
جو تھا اس کے گوڑگیاں منے فرق بھوت
لانبا قد لنبی ناک چوڑے بُلاخ
دیسے غار کے ناد لبداں فراخ
بڑے ڈانگرے سار کے کان دو
ابڑ گھر کیرے کھوڑ جو ران دو
مسے کالے اس کے اتھے منہ اُپر
مکھیاں بھنبھناتی ہیں جیوں گشوہ اُپر
انگوٹھیاں بدل آپ نے ساز کے
خوش انگیاں میں پہنا ڈلے بہاز کے

''سیف الملک بدیع الجمال'' عشقیہ مثنوی ہے ۔ اس میں بزم کا بیان پرزور ہے لیکن جہاں جنگ کے نقشے پیش کیے گئے ہیں وہ کمزور ہیں ۔ سپاہی پیشہ ہونے کے باوجود غواصی کو رزمیہ مناظر سے طبعی مناسبت معلوم نہیں ہوتی ۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں غواصی نے ''سخن'' کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ تخلیقِ عالم میں سخن کی اہمیت سب سے زیادہ ہے ۔ انسان اور حیوان میں یہی مابہ الامتیاز ہے ۔ ساتھ ساتھ معیارِ شاعری پر بھی روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ ربط شاعری کے لیے ضروری ہے ۔ تخیّل ،

نیا مضمون ، نئی تشبیہ ، رس بھرے الفاظ ، نئی طرز ، سلاست ، نزاکت ، تازگی ، لطافت اور سحر (اثر آفرینی) شاعری کی جان ہیں ۔ اسی معیار کو سامنے رکھ کر غواصی نے یہ مثنوی لکھی جو آیندہ نسل اور اس کے معاصرین کے لیے ایک نمونہ بن گئی ۔

غواصی کے ہاں دکنی اور پراکرتی الفاظ وجہی کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہیں ۔ اسی لیے اس مثنوی کا اثر بیجاپور کے شعرا نے ، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے ، جس کا ذکر بیجاپوری ادب کے سلسلے میں آ چکا ہے ، بمقابلہ ''قطب مشتری'' کے زیادہ قبول کیا ہے ۔ اس مثنوی نے بیجاپوری ادب میں انقلاب پیدا کر کے اس کا رخ موڑ دیا ۔ اس کی زبان مقیمی ، امین اور صنعتی کی زبان سے قریب ہے ۔ یہ وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپوری اسلوب میں فارسی رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا اور فارسی اصنافِ سخن کے لیے راستہ ہموار کر دیا ۔ ''سیف الملوک بدیع الجمال'' میں زور قصے پر ہے اور قصہ تیزی سے چلتا ہے ۔ یہی خصوصیت مقیمی سے لے کر بعد تک کے شعرائے بیجاپور کی مثنویوں میں مشترک طور پر نظر آتی ہے ۔

''سیف الملوک بدیع الجمال'' الف لیلہ کی نثری داستان سے ماخوذ ہے اور طوطی نامہ[1] (۱۰۳۹ھ/۱۶۲۹ء) ضیاء الدین نخشبی کی نثری تصنیف (۷۳۰ھ/ ۱۳۲۹ء) ''طوطی نامہ'' سے ماخوذ ہے ۔ ''طوطی نامہ'' کا اصل ماخذ سنسکرت زبان کی ایک کتاب ''شکاسپ تتی'' ہے جس میں طوطے کی زبان سے ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں ۔ نخشبی کے ''طوطی نامہ'' کو سامنے رکھ کر ، جس میں باون کہانیاں لکھی گئی ہیں ، ابوالفضل نے بھی فارسی میں اس کا خلاصہ لکھا ۔ بعد میں 'ملا' قادری نے ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء میں آسان فارسی میں اور حیدر بخش حیدری نے گلکرائسٹ کی فرمائش پر ، ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ء میں ''طوطا کہانی'' کے نام سے اسے آسان اردو میں لکھا ۔ غواصی کا ماخذ نخشبی کا ''طوطی نامہ'' ہے جیسا کہ اس نے اپنی مثنوی کے آخر میں لکھا ہے :

ہوئے حضرتِ نخشبی مُنج مدد   دیا میں اسے تو رواج اس سند

غواصی نے صرف پینتالیس کہانیوں کو اپنے ''طوطی نامہ'' کا موضوع بنایا ہے اور لکھا ہے کہ اس میں وضع وضع کی باتیں آئی ہیں اور طرح طرح کی حکایتیں

---

[1] مقدمہ' طوطی نامہ ; مرتبہ میر سعادت علی رضوی ، ص ۲۰ - ۳۵ ، حیدر آباد دکن ، ۱۳۵۷ھ ۔

بیان ہوئی ہیں اس لیے یہ داستان نہیں بلکہ بوستان ہے :

نہیں داستان ہے ، ہو ہے بوستان
عجب کیا جو خوش اوس تے ہووے جہان

بوستان سے مراد یہ ہے کہ یہ ایک مسلسل قصے کے بجائے مختلف حکایات پر مشتمل ہے ۔

"طوطی نامہ" غواصی کے آخری دور کی تصنیف ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ وہ بوڑھا ہو چکا تھا اور فارغ البالی کی زندگی گزار رہا تھا ۔ مثنوی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ معیار شاعری ، جس کا ذکر اس نے "سیف الملوک" میں کیا تھا ، اسے "طوطی نامہ" میں بڑی حد تک حاصل کر لیا ہے ۔ طوطی نامہ میں قدیم دکنی زبان کی وہ چھاپ ، جو "سیف الملوک" اور "مینا ستونتی" میں نظر آتی ہے ، ہلکی پڑ جاتی ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے ۔ اس بنیادی تبدیلی سے خود اس دور کی زبان میں تبدیلی کا پتا چلتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ "دکنی" ، "ریختہ" کے نئے معیار سخن کی طرف بڑھ رہی ہے ۔ زبان کی اسی تبدیلی اور فارسی الفاظ و اسلوب کی وجہ سے "طوطی نامہ" آج بھی بمقابلہ سیف الملوک اور مینا ستونتی کے دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے ۔

"طوطی نامہ" میں اثر افرینی کا عنصر بھی اسی لیے بڑھ گیا ہے کہ اب غواصی کو اپنی بات اختصار کے ساتھ کہنے پر زیادہ قدرت حاصل ہو گئی ہے اور فارسی الفاظ و اسلوب کے اثر نے اس میں ایک رچاوٹ پیدا کر دی ہے ۔ بھرتی کے الفاظ جو اس کی دوسری مثنویوں میں اکثر نظر آتے ہیں ، یہاں بہت کم ہو گئے ہیں ۔ یہاں بیان میں تیزی اور احساس و خیال کو گرفت میں لا کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے کی قدرت بھی بڑھ گئی ہے ۔ رنگوں کی شوخی اور کم ہو گئی ہے ۔ سلاست و روانی نے اس میں طرزِ ادا کی سطح پر ایک نئی روح پھونک دی ہے ۔ یہاں بیان کی کشتی متلاطم لہروں پر نہیں بہہ رہی ہے بلکہ پرسکون لہروں پر ڈولتی چلی جا رہی ہے ۔ یہاں غواصی وہ غواصی نہیں رہتا جو دوسری مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔

"طوطی نامہ" میں وہ قناعت پسندی ، دنیا سے کنارہ کشی اختیار کرنے ، عشقِ الٰہی کے بحرِ عرفان میں غواصی کرنے اور خوابِ گراں سے بیدار ہونے کا درس دیتا ہے ۔ اب وہ فانی دنیا کے علائق سے دل توڑ کر ازلی و ابدی حیات کا خواہاں ہونا چاہتا ہے ۔ دنیا کو وہ ایک ایسی برقع پوش عورت سے تشبیہ دیتا ہے جس کا ایک ہاتھ انسان کے لہو میں ڈوبا ہوا ہے اور دوسرا ہاتھ مہندی سے رچا ہوا ہے ۔ وہ ایک ہاتھ سے لوگوں کو مارتی اور دوسرے سے جِلاتی ہے ۔ اسی لیے وہ حضرتِ عیسٰیؑ سے یہ کہتی نظر آتی ہے :

مری آرزو میں ہے کوئی عمر کھوئے تہی ناسرد اُن میں نہ تھا مرد کوئے

"طوطی نامہ" میں سارا زور اخلاقی اقدار پر ہے اور تصوّف کا مزاج بھی مختلف حکایات پر غالب آ گیا ہے ۔

یہ مثنویاں آج اپنی زبان کی قدامت کی وجہ سے کوئی بڑا شعری کارنامہ معلوم نہیں ہوتیں لیکن اُردو شاعری کی روایت کو بنانے سنوارنے اور آگے بڑھانے میں انھوں نے ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا ہے اور یہی ان کی وہ تاریخی اہمیت ہے کہ ہم آج بھی ان کے بارے میں جانتے اور معلومات حاصل کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں ۔ یہ وہ پُل ہیں جن پر سے گزرے بغیر اُردو روایت و تاریخ کی سیر نہیں کی جا سکتی ۔

غواصی نے مثنویوں کے علاوہ قصیدے ، غزلیں ، نظمیں ، رباعیاں ، ترکیب بند اور مرثیے بھی لکھے ہیں ۔ غواصی نے قصیدے کو اپنے دور کے دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کامیابی سے استعمال کیا ہے ۔ قصیدے میں ، جیسا کہ اس نے خود اعتراف کیا ہے ، وہ ظہیر فاریابی اور کمال خجندی کا پیرو ہے ۔ اُن کی زمینوں میں اُس نے کئی قصیدے لکھے ہیں ۔ الفاظ کا رکھ رکھاؤ اور شان و شکوہ کا اثر اس نے قصیدے میں ضرور پیدا کیا ہے لیکن یہاں وہ اپنی مثنویوں کی طرح روایت کو آگے نہیں بڑھاتا اور یہ کام بیجاپور کے نصرتی کے لیے چھوڑ دیتا ہے جو اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کے معیار پر لے آتا ہے ۔

غواصی کی کچھ نظمیں جو حضرت علیؓ ، غوثِ اعظم ، پیر حیدر یا شاہ ، ملکہ حیات بخشی بیگم ، بادشاہ کی سیر بھونگیر ، آئینہ بندیِ شاہی محل ، شب برات ، مہ چاندنی ، بقر عید ، برسات ، سرما ، پیولا دنیا وغیرہ کے موضوعات پر لکھی گئی ہیں ، قصیدے کی ہیئت میں نہ ہونے کے باوجود ، قصیدے کے الگ الگ ٹکڑے معلوم ہوتی ہیں ۔ افراد کے بارے میں جو نظمیں ہیں ان میں مختصر مدح کے ساتھ "دعائیہ" انداز سے ایک خاص رنگ پیدا ہو گیا ہے ۔ مناظرِ قدرت کی نظموں میں قصیدے کی تشبیب کا سا رنگ آ گیا ہے ۔ یہ نظمیں ، محمد قلی قطب شاہ کی نظموں کی طرح ، غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں ۔ ان میں سے کئی نظموں میں شوخی ، جنسی لپک ، چھیڑ چھاڑ اور مزہ لینے کا رنگ ابھرتا ہے ۔ خصوصیت کے ساتھ اُن نظموں میں جو موسمِ سرما اور سہیل کے بارے میں لکھی گئی ہیں ۔

حسن و عشق غواصی کا خاص موضوع ہے مگر مثنویوں سے زیادہ یہ موضوع غزل میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ غواصی بھی غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے، ان کے غمزہ و عشوہ، شوخی و طراری اور حسن و جمال کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں کی طرح غواصی کی غزلیں بھی گیتوں کے مزاج سے قریب ہیں۔ بیشتر غزلیں مسلسل ہیں اور ایک ہی کیفیت، تاثر اور خیال کا اظہار کرتی ہیں۔ اس کی چند غزلوں میں ڈھولک کی تھاپ سے پیدا ہونے والا ایک ایسا راگ ضرور محسوس ہوتا ہے جو آج بھی دل کو موہ لیتا ہے۔ یہ راگ زیادہ تر چھوٹی بحروں کی نرم خرام غزلوں میں محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

کھلے سر تھے گلزار الحمدُ للہ   الہیا جگ میں سہکار الحمدُ للہ
جہاں کا تہاں آج دیتے ہیں جلوا   سعادت کے آثار الحمدُ للہ
سوئے بخت میرے جو تھے آج لگ سو   دیئے جاگ یکبار الحمدُ للہ
بہوت دن پچھیں لال کا آج روزی   ہوا منجکوں دیدار الحمدُ للہ
مرے ذوق شوق ہور آنند کیرا   ہوا گرم بازار الحمدُ للہ
نظر منج غواصی اپر کر کرم کی   نوازیا وو غفار الحمدُ للہ

غواصی کی غزلوں میں عشق کا تصور مجازی بھی ہے اور حقیقی بھی۔ وصل کا لطف بھی ہے اور ہجر کا اضطراب بھی۔ باطن کے رموز بھی ہیں اور عالمِ مستی کی کیفیت بھی۔ لیکن زبان و بیان، رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی وہ اہمیت نہیں ہے جو محمود، حسن شوقی اور ایک حد تک محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں کی ہے۔ غواصی کا اصل میدان مثنوی ہے اور اس کے بعد قصیدہ ہے۔ جولانیِ طبع میں وہ محمد قلی قطب شاہ سے کم سہی مگر فن کاری اور فن کی ذمہ داری کے اعتبار سے وہ بہت آگے ہے اور قدیم مثنوی کی روایت میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ معیارِ شاعری، اور 'سخن' کے بارے میں غواصی نے جو کچھ لکھا ہے وہ آج بھی ہمارے لیے بامعنی ہے۔ اس کے ہاں محمد قلی سے زیادہ فکر اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم وجہی سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وجہی آج بھی اس لیے قد آور نظر آتا ہے کہ اس نے نظم و نثر دونوں کا رخ اس روایت کی طرف موڑا ہے جس کے فراز پر آگے چل کر ولی دکنی کھڑا نظر آتا ہے — لیکن

اس کے برخلاف غواصی نے فارسی اسلوب اور اصنافِ سخن قبول کرنے کے باوجود وجہی کی پیرویِ فارسی اور زبانِ ہندوستان والی روایت کا رخ بیجاپوری اسلوب کی طرف موڑا ہے۔ اس عمل سے جہاں غواصی بیجاپور کے ادب کے لیے ایک اہم اثر بن گیا وہاں یہ اثر ہندوی روایت والے اسلوب کو بھی فارسی روایت کے زیر اثر لے آیا اور بیجاپوری اسلوب و روایت کا رخ فارسی اسلوب کی طرف مڑ گیا — اور یہ کوئی ایسا معمولی کارنامہ نہیں ہے جسے ہم نظرانداز کرنے کی جرأت یا غلطی کر سکتے ہیں۔

دوسرے شعرا :

عبداللہ کے دورِ حکومت میں قطب زاری نے اپنے مرشد شاہ ابوالحسن[1] کی فرمائش پر، حضرت یوسف شاہ راجو قتال کی مشہور فارسی تصنیف "تحفۃ النصائح[2]" (۷۹۵ھ/۱۳۹۲ع) کا دکنی میں منظوم ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں مکمل ہوا۔ "تحفۃ النصائح" شاہ راجو قتال نے اپنے بیٹے خواجہ بندہ نواز گیسودراز کے لیے لکھی تھی:

گوید همی یوسف گدا در وعظ سخنے چند را
از بہرِ خلفِ خوش لقا بوالفتح آں نور بصر

"تحفۃ النصائح" ۵۴ ابواب اور ۹۹۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ شاہ راجو قتال نے، جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ اور فارسی[3] کے خوش گو شاعر تھے، اس تصنیف میں دین و دنیا کی ساری نصیحتیں اور معلومات اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت کے لیے فراہم کی ہیں۔ توحیدِ باری، احکام و ارکانِ ایمان، عقائد، عقوبتِ گور، بیانِ علم و فضل، قضائے حاجت، وضو، غسل، آدابِ جامہ پوشیدن، آب خوردن، طعام خوردن، در بیانِ پیری و جوانی، لاغ بازی، نرد شطرنج، سماع، رقص و سرود، بخل و سخا، امرِ معروف و نہی منکر، آوردنِ عروس بخانہ و مجامعت او۔ غرض کہ کوئی معلوم موضوع ایسا نہیں ہے جس پر اس کتاب میں اظہارِ خیال نہ کیا گیا ہو۔

---

[1] محبوبِ ذی المنن، تذکرۂ اولیائے دکن: جلد اول، ص ۳۳۴۔
[2] تحفۃ النصائح: (فارسی)، قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
[3] دیوان شاہ راجو قتال: (فارسی)، مجموعہ یازدہ رسائل، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

"تحفۃالنصائح" کی حیثیت اُس دور میں وہی تھی جو ہمارے زمانے میں مولانا اشرف علی تھانوی کے "بہشتی زیور" کی ہے۔

قطب زاری کا ترجمہ ۸۹۰ اشعار اور ۵۰ ابواب پر مشتمل ہے[1]۔ زبان و بیان کی صفائی اور پیرویِ فارسی والی روایت کو اس ترجمے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ تہذیبی نقطۂ نظر سے یہ کتاب خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں پسند و نا پسند کے کیا معیار تھے؟ ادب و آداب کے کیا طریقے تھے؟ تہذیب و تمیز میں کن باتوں کو اہمیت دی جاتی تھی؟ لباس، کھانے پینے اور رہنے سہنے کے کیا طریقے تھے؟ "جنس" کی معاشرے میں کیا اہمیت تھی؟ اور اس کی تعلیم بھی تربیت کا ایک حصہ سمجھی جاتی تھی۔ اس کتاب سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے طرزِ فکر و عمل پر کن خیالات و عقائد کی گہری چھاپ تھی۔

اکثر اہلِ الرائے نے زاری کو "قطبی و زاری"[2] لکھا ہے۔ قطبی اور زاری دو الگ الگ شاعر ہیں۔ "تحفۃ النصائح" کے مترجم کا نام قطب اور تخلص زاری ہے (رازی[3] نہیں) اور قطبی دوسرا شاعر ہے جس کی دو نظمیں "مینا نامہ" اور "چڑیا نامہ" ہماری نظر سے گزری ہیں۔ قطب نام اور زاری تخلص کی تصدیق جہاں "تحفۃ النصائح" کے مذکورہ مخطوطے سے ہوتی ہے وہاں اس شعر کے پہلے مصرعے سے بھی اس لفظ کی معنویت پر روشنی پڑتی ہے:

بندیاں میں سب کمتر اہے زاری تخلص قطب کا
تحفہ کیا دکھنی زبان شہ کی رضا لے سیس دھر

قطبی نے (جو قطب زاری نہیں ہے) "مینا نامہ"[4] اور "چڑیا نامہ"[5] میں صوفیانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ "مینا نامہ" سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غوث اعظم کے سلسلے میں بیعت تھا۔ "مینا نامہ" میں اُس نے بار بار قطبی تخلص استعمال

۱- تحفۃ النصائح (اُردو): قطب زاری، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو، پاکستان، کراچی۔
۲- دکن میں اُردو: ص ۹۳، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ء۔
۳- اُردوئے قدیم: ص ۶۸، مطبوعہ نولکشور پریس، لکھنؤ ۱۹۳۰ء۔
۴- مینا نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
۵- چڑیا نامہ: (قلمی)، مملوکہ افسر امروہوی صدیقی، کراچی۔

کیا ہے:

ستو کچھ کیا کہے قطبی کی مینا   کہ جس مینا کو لادلدین چھنا

نظم کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

ارے قطبی نہ کر توں فکر بھاری   کہ ہے تو غوث الاعظم کا بھکاری

ایک اور جگہ ہے: ع

قطب دوّار کا کتا ہے قطبی

قدیم بیاضوں[1] میں قطبی کی غزلیں اور مرثیے بھی ملتے ہیں اور اس دور میں جب غزل و مرثیہ نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں، ان کی حیثیت تبرک سے زیادہ نہیں ہے۔

اسی زمانے میں شیخ محمد مظہر الدین شیخ فخرالدین ابنِ نشاطی نے ایک فارسی قصے "بساتین الانس" (مصنفہ احمد حسن دبیر عیدروسی) کو سامنے رکھ کر "پُھول بن" کے نام سے ۱۰۶۶ھ[2]/۱۶۵۵ء میں دکھنی میں نظم کیا:

بساتیں جو حکایت فارسی ہے   لطافت دیکھنے کی آرسی ہے
چمن کے باغ کی لے باغبانی   بساتیں کی کئی سو ترجمانی

"پھول بن" میں عبداللہ قطب شاہ کی مدح میں بھی ۳۸ شعر لکھے گئے ہیں۔ عبداللہ کے دور کا عام و مقبول موضوع عشق ہے۔ وجہی کی "سب رس" میں "انسان کے وجود میں کچھ عشق کرنا" موضوعِ کتاب ہے۔ غواصی کی "سیف الملوک بدیع الجمال" بھی داستانِ عشق ہے۔ "طوطی نامہ" میں بھی عشق کی داستان کے ذریعے اخلاقی اقدار بیان کی گئی ہیں۔ ابنِ نشاطی نے "پھول بن" میں عشق اور

۱- بیاض قلمی انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔
۲- "پُھول بَن" کے زیادہ تر مخطوطات میں یہ شعر ملتا ہے:

اتھا تاریخ لایا تو یو گلزار
اگیارا سو کوں کم تھے تیس پر چار

شیخ چاند (مرتب "پھول بن" مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی) نے "پھول بن" کے ناقص نسخے کی بنیاد پر "تیس" کے بجائے "بیست" کے لفظ کو دیکھ کر اس کا سنہ تصنیف، عبدالقادر سروری مرحوم سے اتفاق کرتے ہوئے، ۱۰۷۶ھ مقرر کیا ہے۔ "اگیارہ سو" کے ساتھ تیس کا لفظ بمقابلہ "بیست" کے زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ "پھول بن" کا سنہ تصنیف ۱۰۶۶ھ ہی ہے۔ (ج۔ ج)

عشق بازی کے راز کھولے ہیں :

سراسر عشق کے ہے اس میں رازاں   کتے سو عشق بازی عشق بازاں

ازمنۂ وسطیٰ کا ذہن بادشاہ اور شہزادوں شہزادیوں کے علاوہ کسی اور داستان کا تصوّر مشکل سے کر سکتا تھا ۔ "پھولبن" میں بھی کنچن پٹن کے بادشاہ کی کہانی پیش کی گئی ہے جو خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے اور اس کی تلاش میں اپنے خادم کو روانہ کرتا ہے ۔ خادم کسی نہ کسی طرح درویش کو تلاش کرکے بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتا ہے ۔ یہ درویش بادشاہ کو کشمیر کے بادشاہ اور گل و بلبل کی ایک عجیب و غریب داستان سناتا ہے جس میں کشمیر کا بادشاہ اسم اعظم کی انگوٹھی سے گل و بلبل کو انسانی روپ میں واپس لے آتا ہے اور ان دونوں کی شادی کرکے شہزادے کو اپنے درباریوں میں شامل کر لیتا ہے ۔ ایک دن کشمیر کا بادشاہ شہزادے سے قصّے کی فرمائش کرتا ہے اور شہزادہ اسے وہ کہانی سناتا ہے جو ایک جوگی نے کسی بادشاہ کو اس کی فکر مندی و پریشانی دور کرنے کے لیے سنائی تھی ، اور جس نے بادشاہ کو ایک ایسا منتر بھی سکھایا تھا جس سے وہ خود کو پرند یا طوطے کے روپ میں تبدیل کر سکتا تھا ۔ یہاں یہ قصہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" سے مشابہ ہو جاتا ہے ۔ بادشاہ اپنے وزیر کے فریب میں آ کر [illegible] کر لیتا ہے اور گوناگوں مشکلات سے گزرتا آخرکار اپنے اصلی روپ میں واپس آ جاتا ہے اور دوبارہ تخت نشین ہو کر دادِ عیش دیتا ہے ۔ ایک دن بادشاہ اپنے ایک وزیر سے پوچھتا ہے کہ آخر بدبخت وزیر نے ایک عورت کے پیچھے ، مجھ سے حاصل کیا ہوا تخت و تاج ، کیوں اور کیسے گنوایا ؟ تو وزیر اسے ملکِ عجم کے بادشاہ کا قصہ سناتا ہے ۔ اور یہاں 'پھولبن' کی آخری اور طویل داستانِ شہزادۂ مصر پریوں اور شہزادیٔ عجم سمن بر بیان ہوتی ہے ۔

"پھولبن" بھی سارے داستانی ادب کی طرح قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھی گئی ہے ۔ کہانی بیان کرنے کا طریقہ وہی ہے جو "الف لیلہ" میں ملتا ہے ۔ اور نہ صرف اس دور کی ساری مثنویوں میں بلکہ انیسویں صدی عیسوی تک کی ساری منظوم و منثور داستانوں میں نظر آتا ہے ۔

ابن نشاطی نے ۱۴۳۳ اشعار کی اس مثنوی میں سلیقے کے ساتھ اپنے شاعرانہ جوہر دکھائے ہیں ۔ چاندنی رات ، طلوع و غروبِ آفتاب اور باغ کے مناظر دلچسپ ہیں اور رزم و بزم کے نقشے بھی توازن کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں ۔ حتّٰی کہ ابن نشاطی نے قصہ در قصہ کے بیان میں بھی فنی توازن کو برقرار رکھا

ہے اور ہر مقام پر قصے کے مرکزی کردار اور قصے کی بنیادی اہمیت کا خیال رکھا ہے ۔ مثنوی میں بہت سے کردار آئے ہیں اور ابن نشاطی ان کرداروں کے خد و خال قابلِ ذکر انفرادیت کے ساتھ ، شعر کی زبان میں ، اس طور پر ابھارتا ہے کہ کردار ہمارے ذہن میں محفوظ رہ جاتے ہیں ۔ بادشاہ خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے ۔ ابن نشاطی اس درویش کی تصویر یوں پیش کرتا ہے :

سو دیکھیا خواب میں درویش کوں ایک   دنیا کے عاقبت اندیش کوں ایک
ہے تن پر پیرہن اُوجلا چھبیلا   کمر باندیا ہے ایک باریک شہلا
بندیا ہے چھوڑ شملا سر پو دستار   عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
کہ ہے سکھ پر عبادت کا تجلّٰی   لیا ہے ہات میں اپنے مصلّٰی
اگرچہ لوہو سوں سب آنگ خالی   ولے سجدے کی تھی اوس سکھ پو لالی
کھڑیا ہے آ کو یوں دربار انگے او   شہنشہ کے مبارک دار انگے او
کھڑے اچھتے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ   رضا کی انتظاری سات گویا

ایسی تصویریں 'پھولبن' میں بار بار ہمارے سامنے آتی ہیں ۔ 'پھولبن' کی ایک خصوصیت اس کا زورِ بیان ہے ۔ اس زورِ بیان کو پیدا کرنے کے لیے وہ کثرت سے موزوں تشبیہات کا استعمال کرتا ہے جس سے خیال و احساس اجاگر ہو کر سامنے آ جاتے ہیں ؛ مثلاً دربار میں بادشاہ بیٹھا ہے ۔ یہ ایک عام سی بات ہے ۔ لیکن ابن نشاطی بادشاہ کی بڑائی ، اہمیت ، شان اور دبدبے کو "رضواں" کے حوالے سے اس طور پر ابھارتا ہے کہ سارا ماحول زندہ ہو جاتا ہے :

دِسیا اوس ٹھار پر یوں او جہانیاں   کہ جیئوں فردوس میں بیٹھا ہے رضواں

خادم ڈھونڈتے ڈھونڈتے درویش تک پہنچتا ہے اور زمین پر سر رکھ کر اس سے مخاطب ہوتا ہے ۔ یہ کہہ کر کہ جیسے قلم نقطے پر اپنا سر رکھتا ہے ، ابن نشاطی نے اس منظر کو کتنا جیتا جاگتا بنا دیا ہے :

رکھیا خادم اوسے دیکھ سیس بھوئیں پر   نقط پر جیوں قلم رکھتا اپے سر

اسی طرح بادشاہ اور درویش کی ملاقات کو وہ یوں بیان کرتا ہے :

ملیا القصہ آ درویش شہ سوں   کیا گویا قِران برجیس مہ سوں

گلِ لالہ میں کالا زیرہ اس طرح دکھائی دیتا ہے :

دِسے یوں پھول میں لالے کے کالے   ٹھُوا جیئوں لعل کے پیالے میں گھالے

عشق میں ضعفِ جسمانی کی تصویر دیکھیے :

ضعیف ایسا ہوا اوس درد سوں میں   اجل ڈھونڈے پیرہن میں ڈھنڈ سکے نیں

اظہار کا یہ تخلیقی عمل 'پھولبن' میں ہر جگہ ملتا ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے 'پھولبن' کا طرز ''ادبی طرز ادا'' بن جاتا ہے۔

ابن نشاطی بنیادی طور پر انشا پرداز تھا لیکن اس دور میں شعر و شاعری کی قدر و منزلت دیکھ کر اسے یہ خیال پیدا ہوا کہ وہ بھی اپنی جودتِ طبع کا اظہار شاعری کے ذریعے کرے۔ عالمِ جوانی میں اس نے 'پھولبن' لکھی اور یہ اس کی شاعری کا پہلا اور آخری نمونہ ہے۔ 'پھولبن' میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

اپے انشا ہو میرا میل دایم   طبیعت کوں میری ہے حظ ملایم
سمجھ ہر کس کوں میرا طبع ہونا   ککر میں ایک دکھایا ہوں نمونا

اس موقع پر اسے وہ اساتذہ یاد آئے ہیں جو اس کی شاعری کی، حقیقی معنی میں، داد دے سکتے تھے:

نہیں او کیا کروں فیروز اُستاد   جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد
اپے صد حیف جو نیں سید محمود   کنئیں پانی کو پانی دود کوں دود
نہیں اس وقت ہر او شیخ احمد   سخن کا دیکھتے باندیا سو میں حد
حسن شوقی اگر ہوتے تو فی الحال   ہزاراں بھیجتے رحمت سنجھ اپرال
اچھے تو دیکھتے 'ملا' خیالی   ہو میں ہریا ہوں سو صاحب کمالی

یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ابن نشاطی کو فیروز، محمود، احمد، حسن شوقی اور خیالی کیوں یاد آئے؟ اس کا جواب ہمیں اس دور کی روایت میں ملتا ہے۔ یہ وہ اساتذۂ کرام تھے جنھوں نے فارسی رنگ و آہنگ، اسالیب و اصناف کی روایت کو اردو شاعری اور زبان کے مزاج میں سمونے کا تخلیقی عمل کیا تھا۔ شیخ احمد گجرات سے گولکنڈا آئے اور ''یوسف زلیخا'' لکھی تو اس میں عربی و فارسی الفاظ سے اجتناب کا درس دیا لیکن ''لیلیٰ مجنوں'' میں وہ اس رنگِ سخن کو ترک کر کے گولکنڈا کے ہم عصر شعرا کی طرح، فارسی اسلوب کی ''جدید تحریک'' پر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ خصوصیت سے احمد کی غزلیں تو فیروز، محمود، خیالی اور شوقی کی طرح اسی نئے رجحان کی نمایندہ ہیں۔ فیروز، محمود اور خیالی، محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شاعر ہیں اور ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ حسن شوقی نے طویل عمر پائی اور ابن نشاطی نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو سارے دکن میں استاد شوقی کا نام نہ صرف گونج رہا تھا بلکہ شوقی اس روایت کے منفرد نمایندہ بن چکے تھے جس پر آگے چل کر

حضرت ولی نزولِ اجلال فرمانے والے تھے۔ شاعری کی اسی روایت کو ابن نشاطی نے بھی قبول کیا اور ''پھولبن'' میں فارسی رنگ، اسلوب اور اندازِ فکر کے پھول کھلائے۔ اس تخلیقی رجحان کو قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ 'پھولبن' کے اظہار میں روانی آ گئی، اندازِ بیان سنور گیا اور ایک ایسی سادگی پیدا ہو گئی جو آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے۔

ابنِ نشاطی کے انشا پرداز ہونے کے باعث 'پھولبن' میں یہ خصوصیت پیدا ہو گئی ہے کہ دوسرے شعرا کے برخلاف اس میں عربی و فارسی الفاظ صحتِ املا و تلفّظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں ضرورتِ شعری کے لیے صحتِ تلفّظ و املا کو قربان کرنے کی کم سے کم کوشش کی گئی ہے۔ اسی سلسلے کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں حسنِ شعری کے جوہر نکھارنے کے لیے صنائع بدائع کو شعوری طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ قافیے کی صحت کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور فارسی فنِ شاعری کے ہنر کو بھی التزام کے ساتھ برتا گیا ہے۔ آج سے تقریباً سوا تین سو سال پہلے کی شاعری میں ابن نشاطی کا یہ شعوری ہنر خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف اس نے ''پھولبن'' میں بھی اشارے کیے ہیں:

جکوئی صنعت سمجھتا ہے سو گیانی
وہی سمجھے میری ہر نکتہ دانی
وہی سمجھے سمجھ ہے جسکوں کچھ بات
جو میں باندیا ہوں ہر صنعت سوں ابیات
ہنر کوئی نیں دیکھیا سو میں دیکھایا
صنائع ایک کم چالیس لیایا
ہر یک مصرعہ اوپر ہو کر بجا خوب
رکھیا ہوں قافیہ لیا مستند خوب

'پھولبن' کی یہ انفرادیت ہے کہ ابن نشاطی نے ''نظم'' میں ''انشا'' کی خوبیاں شامل کر دی ہیں۔

''پھولبن'' کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور میں غزل کا مرتبہ ساری دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے بلند تھا اور اسی لیے ابن نشاطی مثنوی لکھتے وقت اپنی نظم گوئی کا جواز پیش کرتا ہے۔ غزل اور نظم کی یہ بحث، جو پہلی بار ابن نشاطی نے اٹھائی ہے، اردو فارسی میں آج بھی جاری ہے۔ ابن نشاطی نے لکھا ہے کہ اگر غزل نہ کہی جائے تو یہ کوئی

''غواصی'' کی بات نہیں ہے۔ اور دلیل یہ دی ہے کہ آخر فردوسی اور نظامی نے کون سی غزلیں کہی ہیں:

غزل کا مرتبہ گرچہ اول ہے ولے ہر بیت میرا ایک غزل ہے
غزل گر نیں کہے تو نیں ہے غواصی جو کچھ بولے سو ظاہر ہے نظامی
غزل نیں طوس کے استاد کوں ایک ہنر ازما کو شہنامہ منے دیکھ

ابن نشاطی تک پہنچتے پہنچتے غزل کی وہ روایت، جو محمود، فیروز اور خیالی نے فارسی شاعری کی پیروی میں اختیار کی تھی اور درمیان میں جس کا سب سے ممتاز نمائندہ حسن شوقی تھا، اس دور میں سب سے بلند مرتبہ صنفِ سخن بن کر معاشرے میں رواج پا چکی تھی۔ ادب، ذہن، فکر، معاشرت، کلچر اور خیال کی تاریخ میں یہ کبھی نہیں ہوتا کہ ایک شخص آئے اور ظلمات کے جنگل میں ایک دم سے سیدھا اپنا راستہ بناتا چلا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب برسوں تک بہت سوں نے اپنے اپنے طور پر اس جنگل میں سے بار بار گزرنے کی کوشش کی ہو اور اس کوشش سے ایسے حالات پیدا کر دیے ہوں کہ ایک شخص آئے اور ان سب کی کوششوں اور کاوشوں سے فائدہ اٹھاتا، فکر و عمل کے دکھ جھیلتا، راستہ بناتا، اس پر سے گزرتا چلا جائے۔ اگر اس دور تک غزل کو یہ مرتبہ حاصل نہ ہو چکا ہوتا تو ولی دکنی کی غزل بھی اس طور پر وجود میں نہیں آسکتی تھی۔ ارتقا کی ہر منزل پر ایک ایسا ہی ولی پیدا ہوتا ہے جو اپنے پیش روؤں کی ساری صلاحیتوں، دریافتوں اور امکانات کو سمیٹ کر اپنی ذات میں جمع کر لیتا ہے اور اس روایت کو سورج بنا کر چمکا دیتا ہے۔ ابن نشاطی کے محولہ بالا یہ تین شعر اُردو شاعری کے ایک اہم ادبی رجحان کو سامنے لاتے ہیں۔

ابن نشاطی نے شاعری کے دو بنیادی اصول بتائے ہیں:

۱۔ صنائع بدائع، صحتِ قافیہ اور خوب صورت تشبیہات شاعری کی جان ہیں۔

۲۔ فنِ شاعری عالی فن ضرور ہے لیکن ''خالی بات'' سے کام نہیں چلتا جب تک کہ اس میں کوئی نصیحت پوشیدہ نہ ہو! ''نصیحت'' اور ''صنعت'' کے مل کر ایک ہو جانے سے بلند شاعری وجود میں آتی ہے۔

ابن نشاطی نے شاعری کے اسی راستے پر کامیابی سے چلنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اہمیت اس دور کے دوسرے شاعر جنیدی کو حاصل نہ ہو سکی جس نے

۱۰۶۴ھ/۱۶۵۳ع میں ''ماہ پیکر''[1] کے نام سے ایک مثنوی لکھی تھی اور جسے عبداللہ قطب شاہ نے ۱۰۴۰ھ/۱۶۳۰ع میں 'سرنوبت' کے عہدے پر فائز کیا تھا۔

اس زمانے میں معراج نامے، وفات نامے اور قلندر نامے کثرت سے لکھے گئے۔ ان کو پڑھنے کے لیے محفلیں منعقد ہوتیں، شیرینی تقسیم ہوتی اور منت پوری ہونے پر میلاد اور بیانِ معراج کی محفلیں سجائی جاتیں۔ معاشرے میں عام رواج کی وجہ سے اکثر شعرا نے ان موضوعات پر طبع آزمائی کی۔

سید بلاقی نے ۱۰۵۶ھ/۱۶۴۶ع میں ''معراج نامہ''[2] کے نام سے ایک نظم لکھی جس کے نسخے پیرس، لندن، حیدرآباد اور کراچی کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ان نسخوں کی کثرت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ''معراج نامہ'' اپنے دور میں بہت مقبول تھا اور محفلِ میلاد کی معاشرتی و مذہبی ضرورت کے پیشِ نظر لکھا گیا تھا:

اگر کوئی پڑھے گا تو اوسکوں ثواب
نہ کہنے میں آتا ہے اوسکا حساب

اس کی بحر رواں ہے جسے مخصوص ترنم میں لَے کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ بلاقی کا یہ ''معراج نامہ'' ایک صدی سے زیادہ عرصے تک اتنا مقبول رہا کہ باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ع) نے ''ہشت بہشت''[3] میں اور شہیر کے مرید شاہ کمال (م ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۳ع) نے اپنے ''معراج نامہ''[4] میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ بلاقی نے اپنے معراج نامے میں غلط روایات بھی نظم کر دی ہیں۔

بلاقی کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اسی لیے اپنے ''معراج نامہ'' میں سلاطین گولکنڈا کے عقائد کے برخلاف ''چار یاران'' کی مدح بھی لکھی ہے۔ اس مثنوی کی عبارت تکلف و تصنع سے پاک ہے اور اظہار بیان سیدھا سادہ ہے۔ عوامی رنگ

---

[1] اس مثنوی کا ایک نسخہ کتب خانۂ ٹیپو سلطان میں موجود تھا۔ ''اردوئے قدیم'' ص ۷۰۔ اور دو نسخے امپریل لائبریری کلکتہ اور ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہیں ''دکن میں اردو'' ص ۹۸۔

[2] معراج نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کے علاوہ آٹھ اور قلمی نسخے میری نظر سے گزرے جن میں سنہ تصنیف ۱۰۵۶ھ دیا گیا ہے۔ (جمیل جالبی)

[3] ہشت بہشت: از محمد باقر آگاہ (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

[4] معراج نامہ: از شاہ کمال (قلمی)، ایضاً۔

پیدا کرنے کے لیے بلاقی نے ایسی ضعیف روایات کو بھی شعر کا جامہ پہنایا ہے جو عوام میں مقبول و مروج نہیں ؛ مثلاً یہودی کی وہ روایت جس میں بتایا گیا ہے کہ جیسے ہی وہ نہانے کے لیے پانی میں اُترا اور ڈبکی لگائی تو ایک حسین و جمیل عورت کی شکل میں تبدیل ہوگیا ۔ عورت بننے کے بعد اس کے حسن و جمال کی تعریف بلاقی نے ویسے ہی مبالغہ آمیز انداز میں کی ہے جیسی پدمنی، بدیع الجمال، زلیخا، مشتری، چندر بدن اور سمن بر وغیرہ کے ذکر میں ملتی ہے ۔

عبداللطیف نے اس دور میں مولود نامے اور وفات نامے لکھے ۔ نصیرالدین ہاشمی[۱] مرحوم نے عبداللطیف کا تخلص عاجز بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے ۔ عاجز لغوی معنی میں اسی طرح استعمال ہوا ہے جس طرح احقر، خاکسار اور خادم کے الفاظ نام کے ساتھ آج بھی لکھے جاتے ہیں ۔ عبداللطیف کا وفات نامہ[۲] (۱۰۷۴ھ/ ۱۶۶۳ع) اس زمانے میں بہت مقبول ہوا ۔ اس میں آنحضرت ؐ کی وفات کے حالات تفصیل سے نظم کیے گئے ہیں ۔ یہاں تک کہ غسلِ میّت اور تجہیز و تکفین اور صحابہؓ کرام کے تاثرات بھی دل نشیں انداز میں بیان کیے گئے ہیں ۔ شعر میں پورا نام عبداللطیف بطور تخلص استعمال کیا ہے ۔ زبان و بیان میں زور، قوت اور روانی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی وہ ادبیت و شعریت، جس سے روایت آگے بڑھتی ہے، عبداللطیف کے "وفات نامے" میں نظر نہیں آتی ۔ یہاں زبان صاف ہونے کے باوجود ادبی سطح پر روایت کی بے مزہ تکرار کا احساس ہوتا ہے ۔ عبداللطیف نے وفات نامے میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس نے اسے فارسی سے دکھنی میں ترجمہ کیا ہے ۔ آخری شعر میں، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، عاجز کا لفظ لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے تاب ہوئے عیان
الهی سال پیمبر کہ ہجرت کیا ہوا اوس وقت دکھنی ہو ترجما
کہ دس سو اوپر شصت ہور چہاردہ اتھا چاند اول ربیع نیک ماہ
کہ ہوں بندہ عاجز بدرگہ الٰہ کہ عبداللطیف دین عسکر اللہ

معظّم نے ۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ع میں "معراج نامہ[۳]" لکھا اور اسی زمانے میں

وضاحتی

۱۔ فہرستِ مخطوطات، کتب خانہ سالار جنگ ۔
۲۔ وفات نامہ : عبداللطیف، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۔
۳۔ معراج نامہ معظّم (قلمی)، ایضاً ۔

"قلندر نامہ[۱]" کے نام سے ایک نظم بھی تحریر کی ۔ 'معراج نامہ' میں واقعاتِ معراج ؐ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر عنوان ایک شعر سے شروع ہوتا ہے اور عنوان کے سب اشعار ایک ہی بحر اور ردیف و قافیہ میں لکھے گئے ہیں ۔ ان سب اشعار کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ایک الگ نظم بن جاتی ہے جس میں سارے "معراج نامہ" کا خلاصہ آ جاتا ہے ۔ اس دور میں زبان و بیان کا عام کینڈا اتنا بدل جاتا ہے کہ یہ تیزی کے ساتھ پچھلے پچیس سال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے ۔ اسی لیے معظّم کے "معراج نامہ" اور "قلندر نامہ" کی زبان نسبتہً صاف معلوم ہوتی ہے ۔ "قلندر نامہ" میں معظّم نے قلندری کی اہمیت اور قلندر کی صفات پر روشنی ڈالی ہے ۔ "قلندر نامہ" کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ معظّم امین الدین اعلیٰ (م ۱۰۸۶ھ/۱۶۷۵ع) کا مرید تھا :

مرے اُر ہو سب راز کھولے امین حقیقت انوں کا ہو بولے امین

معظّم نے غزلیں[۲] بھی لکھی ہیں لیکن یہ غزلیں اردو شاعری کی روایت کی تکرار تو کرتی ہیں، اُسے آگے نہیں بڑھاتیں ۔ معظّم نے "سہ حرفی" بھی لکھی ہے ۔ "سہ حرفی" کی روایت گام دھنی، میراںجی شمس العشاق، برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں بھی ملتی ہے اور پنجابی کی خاص صنفِ سخن ہے جس میں حروفِ تہجّی کے اعتبار سے ہر شعر کا پہلا لفظ لایا جاتا ہے ۔ یہی اہتمام معظّم نے کیا ہے :

الف احد میں غنی تھا سو شوقوں باہر آیا
حرف حرف میں روپ بدل کر میم کا گھونگٹ لایا
ب باندا رشتہ روزِ ازل سوں عشق محبت سارا
کل میں جنکوں حق نے کیا اونم پیارا

اسی انداز سے ساری نظم چلتی ہے ۔

غواصی کی "مینا ستونتی" اتنی مقبول ہوئی کہ اس قصے کی تفصیل اور جزئیات کو چھوڑ کر کئی شاعروں نے اسے اپنی اپنی مثنویوں کا موضوع بنایا ۔

۱۔ قلندر نامہ معظّم : (قلمی)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۔
۲۔ بیاض (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۔

مہدوی نے ۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ء میں اسی قصے کو "مہنا و لورک"[۱] کے نام سے قلم بند کیا۔ یہاں قصہ تیزی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور حیا و عفت کے وہ اخلاقی پہلو، جن پر غواصی نے زور دیا ہے، کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی زبان غواصی کی زبان سے قریب تر ہے اور زبان کا "ریختہ" کے معیار کی طرف بڑھنے کا رجحان بھی ہلکا اور دبا دبا سا ہے۔

اردو نثر :

وجہی کی "سب رس" (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء) میں، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں، دو باتیں قابلِ ذکر تھیں: ایک تو یہ کہ وجہی نے پہلی بار اردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کے لیے شعوری کوشش کی تھی اور دوسرے یہ کہ اس عمل سے اردو نثر کو ایک ادبی اسلوب بھی دیا تھا۔ "سب رس" پہلی تصنیف ہے جس کا موضوع مذہبی نہیں ہے اور جس کا اسلوب ادبی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے۔ وجہی کو اسی لیے ہم "طرز کا فنکار" کہہ سکتے ہیں۔ وجہی سے پہلے اور اس کے بعد کے مذہبی رسائل میں، جو تبلیغی مقصد کو کم علم عوام تک پہنچانے کے لیے لکھے گئے تھے، اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ اگر کسی تصنیف میں ادبی صفات آ بھی گئی ہیں تو وہ محض ضمنی بلکہ اتفاقی ہیں۔

یہ دور بنیادی طور پر فارسی سے ترجمے کا دور ہے۔ اصناف و بحور اور اسالیب کی پیروی کے ساتھ ساتھ گیارھویں صدی ہجری کی ساری قابلِ ذکر تصانیفِ نظم و نثر فارسی سے ترجمہ یا اخذ کی گئی ہیں۔ ترجموں کے ذریعے فارسی تہذیب اور اس کا طرزِ احساس نہ صرف اردو تہذیب و ادب کے گلے کا ہار بن جاتے ہیں بلکہ برعظیم کی تہذیب اور اس کے ادب کو بھی نیا رنگ و نور اور نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے متفرق مذہبی رسائل کے علاوہ اس دور میں دو نام خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں: ایک میراں جی خدانما کا اور دوسرا میراں یعقوب کا۔ ان دونوں بزرگوں نے فارسی تصانیف کو اردو کے قالب میں ڈھالا اور اس کے محاورے، روزمرہ، لہجے اور آہنگ کو اردو میں اس طور پر سمویا کہ مذہبی نثر نے بھی منفرد شکل اختیار کر لی۔ اس نثر پر قرآنی اسلوب،

۱۔ مہنا و لورک: (قلمی) مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

طرز اور ساخت کا اثر گہرا ہے۔

میراں جی حسین خدا نما (۱۰۰۴ھ[۱] — ۱۰۷۳ھ[۲]/۱۵۹۵ء — ۱۶۶۳ء) عبداللہ قطب شاہ کی سرکار میں سواروں کے جمعدار[۳] تھے۔ دیانت و فرض شناسی کی وجہ سے بادشاہ کو ان پر بڑا اعتماد تھا۔ کسی سلسلے میں بادشاہ نے سفارت پر انھیں بیجاپور بھی بھیجا تھا۔ واپس ہو رہے تھے کہ معلوم ہوا امین الدین اعلیٰ (م ۱۰۸۶ھ/۱۶۷۵ء) حجرۂ چلہ کشی سے باہر آئے ہیں۔ میراں جی بھی دیدار کے لیے گئے اور اعلیٰ کے اس سوال پر کہ "یہ پتھر کیا کہتا ہے؟" جب خدا نما نے یہ جواب دیا کہ "یہ پتھر کہتا ہے جو امین الدین تھا وہ خدا ہوا۔ جو خدا تھا وہ امین الدین ہوا" تو وہ اُن کا ہاتھ پکڑ کر حجرے میں لے گئے اور چند ساعت میں اپنا مثل بنا کر رخصت کیا۔ میراں جی فنا فی الشیخ کا درجہ حاصل کر کے باہر آئے تو امین الدین اعلیٰ نے فرمایا کہ "جو امین الدین تھا وہ میراں ہوا۔ جو میراں تھا وہ امین الدین ہوا[۴]۔" حیدر آباد واپس آ کر شاہی ملازمت ترک کر دی اور یادِ الٰہی میں مصروف ہو گئے۔ اس زمانے میں اپنے خیالات کی اشاعت و تبلیغ کے لیے چند رسالے تالیف و ترجمہ کیے جن میں "چہار وجود" "شرح تمہیداتِ ہمدانی" اور "رسالۂ قربیہ" قابلِ ذکر ہیں۔

"چہار وجود" میں خدا نما نے سوال و جواب کی شکل میں تصوف کے اس مخصوص فلسفے کی تشریح کی ہے جو جانم اور اعلیٰ کے سلسلے کے ساتھ مختص ہے۔ اس رسالے میں خدانما نے تصوفِ امینیہ کے ان تمام بنیادی تصورات کو سمیٹ کر یکجا کر دیا ہے جس پر متعدد رسالے لکھے گئے ہیں۔ اس رسالے کی خصوصیت اس کا اختصار ہے۔ اس کے مطالعے سے تصوفِ امینیہ کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے۔ "کلمۃ الحقائق" کی طرح پہلے سوال آتا ہے جو طالب کی طرف سے ہے، پھر اس

۱۔ قدیم اردو: جلد دوم، "شمائل الاتقیاء" مرتبہ بدیع حسینی، ص ۱۳۹، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۷ء۔
۲۔ قدیم اردو: جلد دوم، ص ۱۳۹ بحوالہ شمائل الاتقیاء قلمی، ص ۲/ب۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد — تذکرۂ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۹۵۴ میں سنہ وفات ۱۰۷۰ھ دیا ہے۔ خدانما کے سلسلے میں میراں یعقوب کا ماخذ سب سے مستند مانا جا سکتا ہے اور انھوں نے ۱۰۷۳ھ لکھا ہے۔ (ج۔ ج)
۳۔ تذکرۂ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۹۵۵۔
۴۔ تذکرۂ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۹۵۶ - ۹۵۷۔

کا جواب آتا ہے جو مرشد کی طرف سے ہے ۔ طالب سوال کرتا ہے کہ چہار وجود کیا ہیں ؟ مرشد جواب دیتے ہیں کہ :

> ''واجب‌الوجود میں چہار وجود ہے ؛ یعنی واجب کا واجب الوجود ہور واجب کا ممکن الوجود ہور واجب کا ممتنع الوجود ہور واجب کا عارف‌الوجود ۔ ہور چہار وجود ممکن کے ؛ ممکن کا واجب‌الوجود ہور ممکن کا ممتنع الوجود ہور ممکن کا ممکن الوجود ہور ممکن کا عارف الوجود ۔ ہور چہار وجود ممتنع کے ؛ ممتنع الوجود کا واجب الوجود ہور ممتنع الوجود کا ممکن الوجود ہور ممتنع الوجود کا ممتنع الوجود ہور ممتنع الوجود کا عارف الوجود ۔ ہور چہار وجود عارف کے ؛ عارف کا واجب الوجود عارف کا ممکن الوجود عارف کا ممتنع الوجود عارف کا عارف الوجود ۔ بیان اس وجودان کا یہ ہے[۱] . . .'' ''ہور عارف کا ممکن الوجود او ہے بندے پنے کی دو تائی کی یاد سوں اور خدا پنے کی یکتائی کی یاد سوں گذر کر او ہاں تی ہوا تو اس دونو یادوں کی فراموشی سوچہ عارف کا ممکن الوجود ۔ اور عارف کا عارف الوجود او ہے تمام ابس کوں فراموش کیا بعد ازاں سمع کے مقام کوں پونچکر جمیع الجمع سوں نور ہدی کوں بوجیا اور اس حال میں راحت پایا[۲] ۔''

اس نثر میں کسی طرز کی تلاش بے سُود ہے ۔ یہاں فارسی و عربی الفاظ اظہار کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں اور یہی وہ اثر ہے جو اس دور کی زبان پر گہرا ہے اور آگے بدل کر ایک نیا رنگ دے رہا ہے ۔ یہ رنگ زیادہ جم کر خدا نما کی ''شرح تمہیدات ہمدانی'' کے ترجمے میں آیا ہے ۔

''تمہیدات ہمدانی'' عربی زبان کی مشہور تصنیف ہے جسے ابوالفضائل عبداللہ بن محمد عین القضاۃ ہمدانی (م- ۵۳۳ھ/۱۱۳۸ع) نے لکھا تھا ۔ عین‌القضاۃ شیخ محمد بن حمویہ کے شاگرد اور شیخ احمد غزالی کے تربیت یافتہ تھے[۳] ۔ اس میں شرع و عقائد اور تصوّف و سلوک کے مسائل کو قرآن و احادیث کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے ۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م- ۸۲۵ھ/۱۴۲۱ع) نے تقریباً تین سو سال بعد فارسی زبان میں اس کی شرح لکھی جو صوفیائے کرام اور اہلِ علم میں بہت مقبول

---

۱ ، ۲- چہار وجود : از خدا نما (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۳- قدیم اردو ؛ جلد دوم ، ص ۱۱۶ ، مرتبہ مسعود حسین خان ، حیدرآباد دکن ۔

ہوئی ۔ میراں جی حسین خدا نما نے گیسو دراز کی اسی ''شرح'' کا دکنی اردو (۱۰۶۶ھ) میں ترجمہ کیا ہے ۔ ''شرح تمہیداتِ ہمدانی'' (۱۰۶۶ھ) کا دکنی ترجمہ اصل فارسی ''شرح'' کے مطابق ہے ۔ مقابلہ کرنے سے معلوم ہوا کہ کہیں کہیں وضاحت کے لیے خدا نما نے چند الفاظ یا چند جملوں کا اضافہ بھی کر دیا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی یہ ترجمہ لفظی ہے ۔

دکنی ترجمہ دس ابواب پر مشتمل ہے جس میں توحیدِ باری تعالیٰ ، پیر و مرید ، عالمِ سہ ، شناختِ خدا ، شناختِ حق ، شناختِ روح ، شناختِ عشق ، شناختِ مقصودِ قرآن ، بیانِ کفر اور بیانِ فرضِ مقصود کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ کتاب پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شریعت و طریقت بنیادی طور پر ایک ہیں ۔ ساری کتاب میں سلوک و معرفت کے مسائل کی تشریح قرآن ، حدیث اور شرع کی روشنی میں کی گئی ہے ۔ خدا نما مترجم ہیں اس لیے ہمارے لیے موضوع سے زیادہ ان کا ترجمہ اور طرز اہمیت رکھتا ہے ۔ اب تک کی ساری نثری تحریروں کو دیکھ کر (سوائے ''سب رس'' کے) جب ہم ''شرح تمہیداتِ ہمدانی'' کے ترجمے کو دیکھتے ہیں تو یہاں ، گولکنڈا کی شاعری کی طرح ، فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ غالب نظر آتا ہے ۔ جانم و اعلیٰ کی نثر میں جو ''ہندویت'' تھی وہ یہاں نظر نہیں آتی ۔ فارسی زبان کے اثرات نے ترجمے میں سادگی پیدا کر دی ہے اور اس ترجمے کی نثر کو مذہبی نثر کی روایت سے ملا دیا ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم ''چھٹے باب'' سے ، جس میں ''عشق'' کی تشریح کی گئی ہے ، ایک اقتباس نقل کرتے ہیں :

> ''اے دوست عشق فرض ہے خدا کے انپڑنے کوں ، سب عالم پر ۔ آہ افسوس ! اگر خدا کا عشق نہیں رکھ سکتا ہے تو ہارے اپنی پچھانت کا عشق بتی رکھ کہ کیا ہوں ۔ یا ماٹی ہوں یا پانی ہوں یا آگ ہوں یا باوا ہوں یا خاک ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا شور ہوں ۔ اورے اَے قدرت بتی اپنی آشنائی کی معلوم ہووے تو خوب ہے ۔ آہ افسوس عشق کوں کوئی کیا کہہ سکے گا ہور عشق کی نشانی کون دے سکے گا ۔ ہور کوئی صفت کیا کر سکے گا ۔ عشق میں پاؤں او رکھ سکے گا جے کوئی ابس تھی بیگانہ ہے ۔ سو او عشق آگہ ہے ۔ جس جا کا

۱- قدیم اردو ؛ جلد دوم ، ص ۱۵۵ (حاشیہ) ایضاً ۔

جاتا ہے اُسے جاتا ہے ۔ اس باج دُسرے کوں رکھتا نہیں ۔ اپنا رنگ کرتا ہے . . . اس کا معنی عشق میں جسے جیو نہیں ہے او آ سکے گا ۔ جیؤ بھی ہونا ہور عشق بھی ہونا یوں توں ناچہ ہوسی ۔ ہور عشق تھی ہے کوئی بھریا اُسے دارو نہیں ۔ عشق میں جیکوئی کہے کہ اے عشق ہے تو او عشق نہوئے ۔ اے دوست خدا کو اپڑنا فرض ہے ہور ابلاگ ہے کہ جس جان تھی خدا کوں اڑیا جاتا ہے کر ، یوں خدا کے طالباں پر عاشق ہونا فرض ہے ۔ عشق بندے کوں لگ اپڑایا ہے ۔ کر عشق اس بدل فرض ہوا ہے خدا کی باٹ میں ۔ اے دوست مجنوں کی ناد توں ہو جوں او لیلی کا ناؤں سن کر عاشق ہوا ہور جیو کی بازی کھیلیا ۔ جیکوئی لیلی کے عشق تھی کنارے ہے اُسے کیا خبر ہے ہور کیا فکر ہے ۔ مجنوں پر فرض تھا لیلیٰ کا ہور تجہ پر خدا کا فرض کیا نہیں ہے کہ توں خدا کا عاشق ہوا ہور خدا کا ناؤں او جنوں لیا ، یوں لینا ہور خدا کا جمالِ صورت دیکھنا . . . [۱] ۔''

خدا نما کی نثر ناہموار ہے ۔ کہیں عبارت صاف ہے اور کہیں گنجلک ۔ کہیں نثر آنے والے دور کے معیار کی جھلک دکھا رہی ہے اور کہیں مذہبی رسائل کی نثر کے کچے پن کا اظہار کر رہی ہے ۔ لیکن جب ہم اس نثر کو برہان الدین جانم کی ''کلمۃ الحقائق'' کے ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر زور ، وضاحت اور قوتِ اظہار میں بہت آگے بڑھ گئی ہے ۔ یہاں جملے کی ساخت بھی بدل گئی ہے ۔ فاعل مفعول اور فعل کی ترتیب میں بھی ایک باقاعدگی آ گئی ہے ۔ گہرے فارسی اثرات کے رنگ و آہنگ نے جانم کی نثر کی ''مجذوبیت'' کو کسی حد تک ''جاذبیت'' میں تبدیل کر دیا ہے ۔ یہاں بات پڑھنے والے تک زیادہ آسانی سے پہنچ رہی ہے ۔ اس نثر سے نہ صرف زبان کے ارتقا کا پتا چلتا ہے بلکہ ابلاغ کی قوتوں کی نشو و نما کا بھی اندازہ ہوتا ہے ۔ خدا نما کے رسالے ''چہار وجود'' اور ''شرحِ تمہیداتِ ہمدانی'' کی نثر میں جو فرق محسوس ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ فارسی ''شرح'' کے مصنف (گیسو دراز) کی فکر نے ، جو آئینے کی

۱۔ شرحِ تمہیداتِ ہمدانی : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی میں اس کے تین نسخے ہیں ۔ عبارت کے بیچ میں جہاں نقطے لگائے گئے ہیں وہاں فارسی کی رباعیاں درج تھیں ۔ (ج ۔ ج)

طرح صاف ہے اور اسلوب نے ، جو رواں اور واضح ہے ، خود خدا نما کی نثر کو شدت سے متاثر کیا ہے ۔ ترجمے کس طرح زبان و بیان کے اسالیب کو متاثر کرتے اور بدلتے ہیں؟ ''شرحِ تمہیداتِ ہمدانی'' کا یہ ترجمہ اس کا ثبوت ہے ۔ اس ترجمے میں طرز کی کوئی انفرادیت نہیں ہے لیکن یہاں مذہبی نثر ایک ایسی شکل بنانے میں ضرور کامیاب ہو گئی ہے جس پر آنے والی نسلوں کے لیے چلنا نسبۃً آسان ہو گیا ہے ۔ میراں یعقوب کا ترجمہ ''شمائل الاتقیا'' نثر کی اسی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔

میراں یعقوب نے خدا نما سے فیضِ تربیت حاصل کیا تھا ۔ اور جیسا کہ ''شمائل الاتقیا''[۱] کے دیباچے میں لکھا ہے ، ''ہمیشہ انو کی عنایت کی نظر سوں پرورش پاتا تھا ، ہور دن دن اس شعور ہور ہوش میں آتا تھا ۔ جب بلوغیت میں آ کر دستِ بیعت کا نعمت پایا تب ارشاد ہور تلقین کی لذت سوں آگھایا ۔ شریعت ، طریقت کے وڑا وڑا (وضع وضع) کے میوے چکھائے ، ہور حقیقت و معرفت کے جنس جنس تماشے دیکھائے ۔ میرے ظاہر کوں پاک کیے ، ذکر ہور مراقباں سوں ہور باطن کوں صاف کیے فکر ہور مشاہدیاں سوں[۲] ۔'' خدا نما کے انتقال (۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء) کے بعد جب ان کے بیٹے علی امین الدین سجادہ نشین ہوئے تو انھوں نے ''اپنی حیات کے وقت میں منجے اشارت کیے تھے جو کتاب ''شمائل الاتقیاء'' کوں ہندی زبان میں لیاوے تا ہر کس کوں سمجھیا جاوے ۔ اس وقت منجے پھیا نہیں تا کہ اونو یک ہزار ستر پر آٹھویں سال کوں رحلت کیے ہزاں انو کے بھائی ، عارفِ حق رسیدے ، عارفاں کے نور دیدے ، مصطفیٰ کے کلیجے ، مرتضیٰ کے نین شاہ میراں ابن سید حسین سلمہ اللہ تعالیٰ کے خلافت کے زمانے میں لکھنے کا شروع کیا اور ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء میں مکمل کیا[۳] ۔''

'شمائل الاتقیا' رکن عماد الدین دبیر معنوی کی تصنیف تھی جو شاہ برہان الدین غریب (م ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ء) کے مرید اور اپنے وقت کے ایک جید عالم اور وسیع المطالعہ انسان تھے ۔ میراں یعقوب نے لکھا ہے کہ ''انو بہوت مدت لگ بزرگاں کے بہوت کتاباں ہور رسالے مطالعہ کیے تھے ۔ اس کتاباں تھی ہر یک بیان علیحدہ کر کر یو کتاب فارسی لکھے ۔'' حضرت غریب اُس وقت تک وفات پا

۱۔ شمائل الاتقیا : (قلمی) ، سنہ کتابت ۱۱۵۰ھ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲ ، ۳۔ ایضاً ، ص ۱۳ ۔ ۱۴ ۔

چکے تھے۔

"شمائل الاتقیا" دکنی اکیانوے بیان، چار ابواب اور ۱۲۹۹ صفحات پر مشتمل ایک ضخیم تصنیف ہے۔ باب کے لیے میراں یعقوب نے "قسم" کا لفظ استعمال کیا ہے اور ہر "قسم" کے تحت مختلف "بیان" (موضوع) لکھے گئے ہیں۔ سارے عنوانات بھی اُردو میں دے گئے ہیں، مثلاً:

> "پہلا قسم طریقت کے لوگاں کے خوب افعال کے بیان میں ہور سالکاں کے مقاماں ہور مریداں کے مراداں کا۔ اس قسم میں دو اگلے پچاس بیان ہیں۔"
>
> "دوسرا قسم پیغمبراں ہور خاص الخاص ولیاں کے احوال کے بیان میں دو اگلے تیس بیان سوں ہے۔"

کتاب کے نام اور موضوع کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ: "اس کتاب میں پرہیزگاراں کیاں خصلتاں ہور ولیاں کیاں پاکیاں ہور اصفیا کے احوال ہور صالحاں کے بڑے خصلتاں کیاں پاکیاں ہیں۔ اس سبب سوں اس کتاب کا ناؤں شمائل الاتقیاء کر رکھیا گیا ہے[1]۔" ساتھ ساتھ اُن کتابوں اور رسائل کے نام[2] بھی دے دیے گئے ہیں جن سے استفادہ کیا گیا ہے۔

"شمائل الاتقیا" چونکہ ترجمہ ہے اس لیے موضوع سے زیادہ اس کے اسلوب یا طرز کی اہمیت ہے۔ اصل اور ترجمے کو ملایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ لفظی ہے اور مصنّف نے کہیں کہیں وضاحت کے لیے اپنی طرف سے چند جملوں کا اضافہ کر دیا ہے تاکہ عبارت کا مطلب پورے طور سے پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ ان "اضافوں" کے اندازِ بیان میں دلچسپ بات یہ ہے کہ میراں یعقوب کے اظہار میں سادگی کے ساتھ ساتھ رنگینی بھی شامل ہو گئی ہے۔ یہاں ایک ایسی شگفتگی کا احساس ہوتا ہے جو ان جملوں کو ترجمے کی نثر سے الگ کر دیتی ہے؛ مثلاً ایک جگہ ترجمے سے ہٹ کر ان جملوں کا اضافہ کرتے ہیں:

> "جھوٹ کیوں ہے۔ جوں چودویں رات کا چاند۔ جوں جوں دن جاتے تیوں تیوں کم ہوتا۔ ہور سچ جوں پہلا چاند ہے۔ روز روز روشن ہوتا ہے۔"

---

[1] شمائل الاتقیا: (قلمی) سنہ کتابت ۱۱۵۰ھ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی، ص ۲۴ - ۲۵۔

[2] ایضاً: ص ۱۶ — ۲۳۔

"شمائل الاتقیا" کی نثر اتنی سادہ اور "غیر شاعرانہ" ہے کہ "تمہیداتِ ہمدانی" کے بعد پہلی بار شدت سے نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم دور میں نثر اور شاعری کی حدیں اس درجے ملی ہوئی تھیں کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ وجہی کی "سب رس" میں نہ صرف خیال، انداز، استعارات و تشبیہات میں بلکہ نحوی ترکیب میں بھی شاعری کا عنصر غالب ہے۔ دوسری مذہبی تصانیف میں اظہار کے بھولے پن کی وجہ سے نثر کا وجود ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن "شمائل الاتقیا" میں نثر اس مقصد کو پورا کر رہی ہے جو شاعری سے پورا نہیں ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اس ترجمے میں نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور روزمرہ کی زبان سے قریب بھی۔ اس میں جدید نثر کے رنگ کی جھلک، اُڑتے بادلوں کے سائے کی طرح دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں وہ نثر اپنے خد و خال اُجاگر کر لیتی ہے جو انیسویں صدی تک مذہبی موضوعات کے ساتھ مخصوص رہتی ہے اور جس اندازِ بیان میں شاہ عبدالقادر نے قرآنِ پاک کا ترجمہ کیا اور جسے "موضح القرآن" میں بھی استعمال کیا۔ میراں یعقوب نے آیاتِ قرآنی کا جس انداز میں ترجمہ کیا، وہی انداز شاہ عبدالقادر کے ترجمے میں نظر آتا ہے۔ مثلاً:

۱۔ "یغفر لک اللہ ما تقدم من ذنبک و ما تاخر" کا ترجمہ "یعنی بخشیا خدائے تعالیٰ تیرے گناہ اول ہور آخر کے۔"

۲۔ "و اذّن فی الناس بالحج یاتوک رجالا" کا ترجمہ "یعنی رضا دے لوگاں کوں حج کی جو آویں تیرے پاس۔"

یہ اُردو عبارت قرآنِ پاک کے ترجموں کی اسی روایت کا حصہ ہے جو آیندہ دور میں بھی باقی رہی اور جس پر خود قرآن کے اسلوب نے گہرا اثر ڈالا ہے۔

"شمائل الاتقیا" کے اسلوب میں جگہ جگہ اظہارِ بیان کی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اصل فارسی کتاب مختلف مصنّفوں کی مختلف کتابوں اور رسائل کی مدد سے مرتّب کی گئی تھی۔ کہیں "کشف المحجوب" کا حوالہ ہے اور کہیں "روح الارواح" کا۔ کہیں رسالۂ امام غزالی کا اقتباس دیا ہے اور کہیں "الواح" کا۔ ان تصانیف کے اسالیب پر نہ صرف اس زمانے کی نثر کا مزاج غالب ہے بلکہ ہر مصنّف کی اپنی شخصیت کی چھاپ بھی ہے۔ اسی لیے اُردو ترجمے میں بھی مختلف اسالیب اور لہجوں کا احساس ہوتا ہے۔ "شمائل" کی ساری عبارت میں وہ یکسانیت و ہمواری نہیں ہے جو کسی ایک مصنّف کی ساری کتاب کے ترجمے میں پیدا ہو سکتی ہے۔ اس میں کئی اسالیب بیک وقت اُبھرتے ہیں جو نثر کے

نقطۂ نظر سے دلچسپ ہیں ۔ اس بات کو ’’کشف المحجوب‘‘ ، ’’روح الارواح‘‘ اور ’’قشیری‘‘ کے اقتباسات کے ترجموں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

۱۔ ’’جس پتھر پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے ۔ تو دل کا تواف ہور زیارت کرنا اس تھی بہتر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو ساٹ بار خدا کے لطف کی نظر ہے ۔‘‘

(کشف المحجوب)

۲۔ ’’ظاہر کا کعبہ پتھراں کا ہے ، ہور باطن کا کعبہ اسراراں کا ۔ وہاں خلق تواف (طواف) کرتے ہیں ، جہاں خالق کے کرم ہور مدد چو پھیرا پھرتے ہیں ۔ وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا ، یہاں مکاں ہے ربِ جلیل کا ۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم ، یہاں پیالے ہیں محبت کے دم بدم ۔ وہاں حجرِ اسود ہے ، یہاں نور احمد ہے ۔‘‘

(روح الارواح)

۳۔ ’’حضرت ابراہیم اپنے فرزند اسماعیل کوں کہے کہ میں سونا دیکھیا جو تجے ذبح کرتا ہوں ۔ اسماعیل کہے اگر کہیں نا سوتے تو ایسا نہ دیکھتے ۔‘‘

(قشیری)

ان سب ترجموں میں الگ الگ لہجے اور اسلوب کا ہلکا ہلکا سا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ لہجے ہیں جنھوں نے مذہبی نثر کی آبیاری کی اور جس کی ترقی یافتہ شکل میں واعظ اور عالمِ دین آج بھی تلقین فرماتے ہیں ۔

’’شمائل الاتقیا‘‘ میں میراں یعقوب نے نہ صرف فارسی اشعار کا اُردو ترجمہ کیا ہے بلکہ تصوّف و شریعت کی اصطلاحات کو بھی اُردو کا جامہ پہنایا ہے ؛ مثلاً وحدت کے لیے ’ایک پنا‘ ، ’دوئی کے لیے ’دو پنا‘ ، کثرت کے لیے ’بہوت پنا‘ ، عدم کے لیے ’نہیں پنا‘ ، آدمیت کے لیے ’آدمی پنا‘ ، خودی کے لیے ’’میں پنا‘ ۔ اسی طرح ’’ہارا‘‘ لگا کر متعدد مرکبات بنائے گئے ہیں ۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گنتی کرنے کا کیا طریقہ تھا ؛ مثلاً انچاس کے لیے ایک کم پچاس ، اکیاون کے لیے ایک اگلا پچاس ، بتیس کے لیے دو اگلے تیس ، باون کے لیے دو اگلے پچاس وغیرہ ۔ ’’شمائل الاتقیا‘‘ کی زبان بامحاورہ ہے اور جو روزمرہ اس میں استعمال کیے گئے ہیں اُن میں سے بیشتر آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں ۔ لسانی نقطۂ نظر سے بھی یہ ایک اہم اور قابلِ قدر تصنیف ہے ۔

اگر اُردو نثر کے ارتقا کا مطالعہ ’’کلمۃ الحقائق‘‘ سے ’’شمائل الاتقیا‘‘ تک کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بول چال کی زبان فارسی و عربی کے خزانوں سے

زیادہ سے زیادہ استفادہ کرکے مالا مال ہو رہی ہے اور اسی کے ساتھ اس میں قوتِ اظہار بھی بڑھ رہی ہے ۔ ان تصانیف میں انفرادیت تلاش کرنا بے معنی سی بات ہے ۔ طرز کی انفرادیت کا سوال تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ادبی زبان پورے طور پر وجود میں آ جائے ۔ اگر ہمیں ’’شمائل الاتقیا‘‘ کی سادگی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے تو وہ بھی شعوری نہیں ہے اور اگر کہیں عبارت میں رنگینی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ بھی کسی فرد کے مخصوص تخیّل کو سامنے نہیں لاتی ۔ یہ شعوری سطح صرف وجہی کی ’’سب رس‘‘ میں ملتی ہے جہاں وہ نثر اور شاعری کو ملا کر ایک کر رہا ہے ۔ ’’شمائل‘‘ میں جو ادبی صفات آ گئی ہیں وہ محض ضمنی ہیں ۔ مترجم کا مقصد ادبی بالکل نہیں ہے ۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ’’شمائل‘‘ کی نثر وجہی کی نثر سے زیادہ ثروت رکھتی ہے — اُردو نثر کی تاریخ میں ’’شمائل الاتقیا‘‘ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔

ابھی تہذیبی سطح پر ادبی و علمی سرگرمیاں جاری تھیں کہ ’’ختم بالخیر والسعادۃ‘‘ والی مُہر ، جو عبداللہ قطب شاہ نے شاہ جہاں سے ۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ع کے ’’معاہدے‘‘ کے بعد بنوائی تھی ، شہنشاہ عزرائیل نے خود عبداللہ کی زندگی کے فرمان پر ثبت کر دی اور اطلاع آئی کہ ۳ محرم ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع کو رونق شکل عبداللہ قطب شاہ کا انتقال ہو گیا ہے اور اس کی جگہ اس کا چھوٹا داماد ابوالحسن تانا شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہو گیا ہے ۔

* * *

چھٹا باب

فارسی روایت کی تکرار

(۱۶۷۲ع—۱۶۸۶ع)

جس طرح کوئی تہذیب اچانک اپنے عروج پر نہیں پہنچ جاتی ، اسی طرح وہ اچانک زوال پذیر بھی نہیں ہو جاتی ۔ عروجِ تہذیبی قوتوں کے شعوری عمل کا نام ہے اور جب شعور کا عمل معاشرے کی مختلف و متضاد قوتوں کو ایک وحدت کے رشتے میں پرونے کی صلاحیت سے عاری ہو جاتا ہے تو زوال کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور پھر معاشرہ منفی قوتوں کے سہارے جدھر ہوا لے جائے چلتا رہتا ہے ، تاآنکہ کوئی قوی تہذیب اسے فتح کرکے رفتہ رفتہ اپنے اندر جذب کر لیتی ہے ۔ بہمنی سلطنت کے زوال و انتشار کے بھی یہی اسباب تھے ۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کی داستان بھی انھی عوامل میں پوشیدہ ہے ۔ سلطنتِ بیجاپور و گولکنڈا کی بربادی کے بھی یہی اسباب تھے ۔ زوال پذیر معاشرے میں فرد صرف اپنی ذات کو مرکز بنا کر زندگی کا سفر طے کرنے لگتا ہے ۔ تنگ نظری ، مفاد پرستی ، علاقائی تعصّبات اور ملک فروشی حکمراں قوتیں بن جاتی ہیں ۔ اجتماعی شعور معاشرے کے وسیع تر مفاد سے اتنا کٹ جاتا ہے کہ فرد اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی قوت سے محروم ہو جاتا ہے ۔ معاشرہ فرد فرد اور ہر فرد ایک دوسرے کی بربادی کو ایک ایسا عمل سمجھتا ہے جس سے گویا اس کا کوئی تعلق ہی نہیں ہے ۔ صاحبانِ اقتدار سے لے کر دانشوروں تک سب اسی ڈگر پر چلتے ہیں ۔ منفی قدریں مثبت قدروں کی جگہ لے لیتی ہیں ۔ یہی صورتِ حال ابوالحسن تانا شاہ (۱۰۸۳ھ—۱۰۹۸ھ/۱۶۷۲ع—۱۶۸۶ع) متوفی ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع کے دورِ حکومت میں نظر آتی ہے ۔ دیواریں گر رہی ہیں اور تخلیقی قوتیں بجھ گئی ہیں ۔ شاعری ، جو ہر تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتی ہے ، تہذیب کے اسی ضعف کا اظہار کر رہی ہے ۔ اس دور میں بھی کوئی وجہی یا غواصی جیسا شاعر نظر نہیں آتا ۔

کوئی اہلِ علم ایسا نہیں ہے جو اپنے پیش روؤں کی ہمسری کر سکے ۔ اب امین الدین اعلیٰ اور میراں جی خدا نما کی بجائے "سیاست داں" شاہ راجو کی بزرگی کے ڈنکے بج رہے ہیں ۔ شاہ راجو (م ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع)[1] ابوالحسن کے مرشد ہیں اور بادشاہ ، جیسا کہ طبعی نے لکھا ہے ، پیدل چل کر اپنے مرشد کے گھر جاتا ہے :

دل تو بڑا ہے ککر شاہ راجو   چل آیا ہے شہ تیرے گھر شاہ راجو
دکن کا کیا بادشاہ بوالحسن کوں   ترا تخت دیکر چھتر شاہ راجو

تانا شاہ کا خطاب بھی مرشد کا دیا ہوا ہے ۔ شمع گل ہو رہی ہے اور اس کم ہوتی ہوئی روشنی میں ابوالحسن تختِ سلطنت پر بیٹھا بڑھتی ہوئی تاریکی کو دیکھ رہا ہے ۔ اسی لیے یہ دور ایرانی روایت کی تکرار کا دور ہے ۔ اس دور میں ایک بھی مثنوی ایسی نہیں ملتی جو "قطب مشتری" یا "سیف الملوک بدیع الجمال" کا مقابلہ کر سکے ۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ادب کی طویل روایت اور شمال کے گہرے اثرات کی وجہ سے زبان و بیان میں صفائی و روانی پیدا ہو گئی ہے اور زبان و بیان کے نئے معیار کے خد و خال صاف صاف نظر آ رہے ہیں ۔ یہ خصوصیت خود ابوالحسن تانا شاہ کے کلام میں بھی ملتی ہے ۔ فارسی تراکیب اور بندشوں میں ویسے ہی تیور نظر آنے لگے ہیں جو آگے چل کر "ریختہ" کا معیار بنتے ہیں ۔ ابوالحسن کی یہ غزل[2] دیکھیے :

اے سروِ گلبدن تو ذرا ٹک چمن میں آ
جیوں گل شگفتہ ہو کر مری انجمن میں آ

۱۔ "اردوئے قدیم" از شمس اللہ قادری (ص ۷۰) میں شاہ راجو کا سالِ وفات ۱۰۶۳ھ/۱۶۵۲ع دیا گیا ہے ، لیکن "دکن میں اردو" مطبوعہ کراچی کے ص ۱۱۳ پر ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۳ع دیا گیا ہے ۔ ۱۰۸۱ھ/۱۶۷۰ع میں طبعی نے جب "بہرام و گل اندام" لکھی اس وقت شاہ راجو ، جیسا کہ مدح کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے ، زندہ تھے ۔ تاریخ خورشید جاہی مطبوعہ مطبع خورشیدیہ حیدر آباد ، ص ۵۲۷ پر سالِ وفات ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۳ع دیا گیا ہے اور لکھا ہے کہ مغلوں کی فتحِ گولکنڈا (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع) سے پانچ سال پہلے ان کا انتقال ہوا تھا ۔ تذکرۂ اولیائے دکن جلد اول (ص ۳۶۱) میں لکھا ہے کہ بعض سنہ وفات ۱۰۹۲ھ/۱۶۸۲ع بتاتے ہیں اور بعض ۱۰۹۶ھ/۱۶۸۵ع ۔ ان سب حوالوں کی روشنی میں ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۳ع زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

۲۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی ، ص ۶۸ ۔

کب لگ رہے گا چھوں لب تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند توں لک بھی سخن میں آ
چاہتا ہوں وصفِ قد میں کروں فکر شعر کی
اے سخی بلند شتابی سوں من میں آ
اے جانِ بوالحسن توں اچھے خوش لٹک ستی
بندِ قبا کوں کھول کے صحنِ چمن میں آ

اس غزل کا فارسی انداز ، لہجہ ، رنگِ سخن اسے ولی دکنی کی آواز سے قریب تر کر رہا ہے ۔ ابوالحسن کی ایک اور غزل بھی جو "کوئی کچھ کہتے کوئی کچھ کہتے"[1] والی ردیف میں ہے ، اسی مزاج کی حامل ہے ۔

غزل اس فرد فرد تہذیب میں بحیثیتِ صنفِ سخن ایک بلند مرتبہ حاصل کر لیتی ہے ۔ مثنوی بھی مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں باقی رہتی ہے لیکن اب عشق کی جگہ مذہبی موضوعات لے لیتے ہیں ۔ مولود نامے ، وفات نامے اور معراج نامے وغیرہ کثرت سے لکھے جا رہے ہیں ۔ مذہب کی جگہ مذہبی رسوم نے لے لی ہے ۔

اس دور کے شاعروں میں طبعی سب سے زیادہ قابلِ توجہ ہے جس نے مذاقِ زمانہ کے مطابق اگرچہ غزلیں بھی لکھیں لیکن اس کا اصل کارنامہ مثنوی "بہرام و گل اندام" ہے ۔ طبعی ، ابوالحسن تانا شاہ کا پیر بھائی تھا ۔ اس مثنوی میں اُس نے اپنے مرشد شاہ راجو اور بادشاہِ وقت ابوالحسن دونوں کی مدح میں اشعار لکھے ہیں ۔ "بہرام و گل اندام" جو ۱۳۳۰ اشعار پر مشتمل ہے ، چالیس دن کے عرصے میں ۱۰۸۱ھ/۱۶۷۰ء میں پایۂ تکمیل کو پہنچی[2] ۔ ابوالحسن کی تخت نشینی کا سال ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء ہے اور اس مثنوی میں ابوالحسن کو شاہِ دکن کہا گیا ہے :

شہِ بوالحسن سچ توں شاہِ دکن   مجھے شاہ راجو مدد بوالحسن

ہو سکتا ہے کہ ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء میں جب ابوالحسن تخت نشین ہوا ، طبعی نے مدح کے اشعار کا اضافہ کرکے مثنوی کو بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا ہو ۔ یا

---

[1] دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی ، ص ۶۸ ۔

[2] طبعی نے خود لکھا ہے :

کیا ہوں میں چالیس دن میں کتاب   بہوت فکر کر رات دن بے حساب
گنا بیت یتاں کوں میں ایک دل   ہزار اور ہے تین سو پر چہل
انہا سال تاریخ کا غرب تیک   سنہ یک ہزار اور ہشتاد ییک

پھر شاہ راجو کی پیش گوئی کے پیشِ نظر کہ "ابوالحسن بادشاہ ہوگا" ۱۰۸۱ھ/۱۶۷۰ء میں جب یہ مثنوی لکھی تو اُسے شاہِ دکن کہہ کر ہی مخاطب کیا ہو ۔

"بہرام و گل اندام" کا قصہ دکن اور سارے برعظیم میں مقبول رہا ہے جسے بہت سے شعرا نے نظم کیا ہے ۔ امین کی مثنوی "بہرام و حسن بانو" ("حسن بانو" گل اندام کا دکنی روپ ہے) کا ذکر پہلے آ چکا ہے جو امین کی بے وقت موت کی وجہ سے ادھوری رہ گئی تھی اور جسے ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء میں دولت شاہ نے مکمل کیا تھا ۔ امیر خسرو نے "ہشت بہشت" کے نام سے جو مثنوی لکھی تھی وہ بھی اسی قصے کو بنیاد بناتی ہے ۔ اسی مثنوی کا ترجمہ ملک خشنود نے "جنت سنگار" کے نام سے اردو میں کیا تھا ۔ اسی موضوع پر گجراتی ، پنجابی اور اردو نثر میں کئی لوگوں[1] نے طبع آزمائی کی ہے ۔ اگر امین و دولت اور ملک خشنود کی مثنویوں سے طبعی کی مثنوی کا مقابلہ کیا جائے تو یہ زبان و بیان ، فن اور ترتیبِ قصہ کے اعتبار سے زیادہ پختہ معلوم ہوتی ہے ۔

طبعی نے اپنی مثنوی کی بنیاد فارسی شاعر نظامی کی مثنوی پر رکھی ہے ۔ نظامی نے "ہفت پیکر" میں اور ہاتفی نے "ہفت منظر" میں ایران کے خاندانِ ساسانیہ کے چودھویں بادشاہ بہرام گور کی حکایات کو موضوعِ سخن بنایا تھا ۔ اور "سات" کی اہمیت یہ تھی کہ بہرام گور کی سات بیویاں تھیں جو سات باغوں میں رہتی تھیں[2] ۔ طبعی کی مثنوی کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ شعریت اور قصے کے اتار چڑھاؤ سے اس میں مثنوی کا فن ترقی یافتہ شکل میں نظر آتا ہے ۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ مثنوی میں اشعار کی تعداد اور عنوانات کی تقسیم میں ایک باضابطگی ملتی ہے ؛ مثلاً ہر عنوان کے تحت ایک ہی تعداد میں اشعار لکھے گئے ہیں ۔ مدحِ ابوالحسن میں جتنے اشعار لکھے گئے ہیں اُتنے ہی اشعار شاہ راجو کی مدح میں لکھے گئے ہیں ۔ قصے کے دوران میں ایک موقع ایسا آتا ہے کہ بہرام گور کا باپ اسے سات نصیحتیں کرتا ہے ۔ طبعی نے ہر نصیحت کو بالالتزام سات سات شعروں میں لکھا ہے[3] ۔ اس مثنوی میں قدم قدم پر ایک اہتمام کا احساس

---

[1] مجلۂ مکتبہ : جلد ۲ ، شمارہ ۲ ، نومبر ۱۹۲۸ء "بہرام گور دکھن میں" از پروفیسر محی الدین قادری زور ، ص ۲۷ — ۳۵ ۔

[2] اردوئے قدیم : شمس اللہ قادری ، ص ۷۰ ۔

[3] مجلۂ مکتبہ : حیدر آباد دکن ، جلد ۲ ، شمارہ ۲ ، ۱۹۲۸ء ، ص ۳۸ و ۳۹ ۔

ہوتا ہے ؛ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ طبعی دکنی مثنویوں کی روایت سے باخبر تھا ؛ مثلاً جس طرح وجہی نے "قطب مشتری" میں استادانِ فن کو خواب میں دیکھنے اور ان سے اپنے فن کی داد طلب کرنے کا ذکر کیا ہے اسی طرح طبعی نے وجہی کو خواب میں دیکھنے کا ذکر کیا ہے جو طبعی سے کہہ رہا ہے : ع

کیا بات طبعی تیری لوی

ایک اور خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ اس کی زبان اور اسلوبِ بیان "ریختہ" سے قریب تر ہو گیا ہے ، اسی لیے اس مثنوی کو آج بھی آسانی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ اس میں بہت سے الفاظ مثلاً چھترتی ، سور چندر ، متے ، اُتھار ، جگ ، اپھنا ، چتنا ، اچانا وغیرہ ضرور استعمال میں آئے ہیں ، لیکن یہ الفاظ "ریختہ" کے نئے معیار کے ابتدائی دور میں ، حتیٰ کہ ولی دکنی کے ہاں بھی ، کثرت سے استعمال ہوتے ہیں۔ طبعی کی یہ مثنوی شمال کی زبان کے گہرے اثرات کے تحت بدلتی ہوئی زبان کی ترجمان ہے۔

"بہرام و گل اندام" کی بحر بھی وہی ہے جو نظامی نے "ہفت پیکر" میں استعمال کی ہے۔ فارسی عربی الفاظ کو بھی صحیح تلفظ اور صحت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں ایک توازن ، ناپ تول اور ہیئت کے طول و عرض کے تناسب کا احساس ہوتا ہے۔ قصے میں تسلسل بھی ہے اور ترتیب بھی۔ ان تمام چیزوں نے مل کر ادبی و فنی اعتبار سے اس کی قدر و قیمت میں اضافہ کر دیا ہے۔ "بہرام و گل اندام" اس دور کی بہترین مثنوی ہے جس نے فنی سطح کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی نئی روایت کی طرف آگے قدم بڑھایا ہے۔

اسی دور میں محب نے "معجزۂ فاطمہ" کے نام سے ایک مثنوی لکھی۔ اس مثنوی کا موضوع حضرتِ فاطمہؓ ہیں۔ اس میں ابوالحسن تانا شاہ کی مدح میں جو اشعار لکھے گئے ہیں ان میں بتایا گیا ہے کہ بادشاہ نیک دل ، عالم اور عدل پرور ہے اور اس کے بارے میں جو غلط فہمیاں دشمنوں نے پھیلائی ہیں وہ غلط ہیں۔ تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ابوالحسن فقیر منش اور درویش صفت انسان تھا۔ عیاشی اور شراب نوشی سے پرہیز[1] کرتا تھا۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ محب ، شاہ راجو سے عقیدت رکھتا تھا۔ مثنوی میں زورِ بیان بھی ہے اور صفائی و سادگی بھی۔ اس دور کی زبان عبداللہ قطب شاہ کے دور کی زبان کے مقابلے میں بڑی حد تک بدل گئی ہے اور زبان و بیان کے جدید دائرے سے بہت قریب آ گئی ہے۔

۱۔ تاریخ گولکنڈا ؛ عبدالمجید صدیقی ، ص ۱۷۶ — ۱۸۴ ۔

اس دور میں انتشار اور مغلوں کے حملے کے خوف نے ایسے حالات پیدا کر دیے تھے کہ سارا معاشرہ مذہب میں سکون تلاش کر رہا تھا اور مذہب ، جیسا کہ ہم نے پہلے لکھا ہے ، پیری مریدی اور مذہبی رسوم کے دائرے میں محدود تھا۔ یہ رجحان عبداللہ قطب شاہ کے مغلوں سے معاہدے (۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ع) کے بعد سے زیادہ ہو گیا تھا اور ابوالحسن کے دورِ حکومت میں تو یہ غالب رجحان بن گیا تھا۔ اسی لیے مذہبی نظمیں اور مثنویاں اس دور میں کثرت سے لکھی گئیں۔ مختار کا "مولود نامہ"[1] اس زمانے میں بہت مقبول ہوا۔ اس مولود نامے میں ، جو ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع میں لکھا گیا ، مختار نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی پیدائش کے حالات و واقعات کو نظم کیا ہے اور ساتھ ساتھ درود کی فضیلت ، نورِ محمدی ، استرِ محمدی ، خُلق و فضیلتِ عرب ، معجزات اور شمائل وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔ اپنی دوسری تصنیف "معراج نامہ"[2] میں ، جو تقریباً تین ہزار اشعار پر مشتمل اور ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع کی تصنیف ہے ، مختار نے واقعاتِ معراج کو تفصیل سے ، ان روایات کا سہارا لے کر جو عوام و خواص میں مقبول تھیں ، بیان کیا ہے۔ اس دور کی دوسری مثنویوں کی طرح اس کی زبان و بیان بھی صاف اور بحیثیتِ مجموعی ریختہ کے رنگ روپ سے قریب تر ہیں۔ لسانی نقطۂ نظر سے اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے زبان اور ذخیرۂ الفاظ کی تبدیلیوں کو دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس کی زبان طبعی کی مثنوی سے بھی زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

چھٹے آسماں پر نبی جب چڑے   دیکھے واں عجایب تماشے بڑے
نبی جب چڑے ہیں اس اسمان پر   اتھا پردہ دار اسے کہتے نظر
اوعالیل ہے ناؤں اس کا مدام   کہتے تھے اسے پردہ دار اس مقام
پیمبر کئے ہیں تو اوس کوں سلام   ادب سوں علیکی دیا ہے تمام

فتاحی کا "مولود نامہ"[3] (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۳ع) ، جو مختار کے "مولود نامہ" کے ایک سال بعد لکھا گیا ، تقریباً ۲۷۰۰ اشعار پر مشتمل ہے اور اس میں بھی بحر اور ترتیبِ واقعات کا وہی ڈھنگ ہے جسے آسانی کے ساتھ ترنم سے محفلِ میلاد

۱۔ مولود نامہ ؛ مختار (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ معراج نامہ ؛ مختار (قلمی) ، ایضاً ۔
۳۔ مولود نامہ ؛ فتاحی (قلمی) ، ایضاً ۔

میں پڑھا جا سکے ۔ موضوع کے بیان میں روایات اور احادیث و قرآن سے مدد لی گئی ہے اور اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ان ضعیف روایات کا بھی سہارا لیا گیا ہے جن کی حیثیت قصّے سے زیادہ کچھ نہیں ہے ۔ فتاحی کے "مولود نامہ" میں روزمرہ کی زبان استعمال کی گئی ہے ۔ لہجے میں بات چیت اور داستان گوئی کے سے انداز کا احساس ہوتا ہے ۔

"پند نامہ"[1] شغلی بھی ، جو ۱۹۰ ابیات پر مشتمل ہے ، اسی رجحان کے سلسلے کی کڑی ہے ۔ یہ کسی فارسی کتاب کا منظوم ترجمہ ہے ۔ وجہِ تالیف یہ بتائی گئی ہے کہ فارسی میں اس کے معنی سمجھنے مشکل تھے ، اس لیے لوگوں کے لیے دکھنی میں ترجمہ کر کے اسے مثل آرسی کے بنا دیا ہے ۔ "پند نامہ" کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لوگ اس قسم کی کتابوں کو عام طور پر پڑھتے تھے اور ان کا عقیدہ تھا کہ ان کے پڑھنے سے "عذاب و گناہ" دھل جاتے ہیں اور مرادیں بر آتی ہیں ۔

سو جو پندنامہ سنے تو ثواب   تو اوسکوں نہوسی قبر کا عذاب

شغلی کے پند نامے کی زبان فتاحی اور مختار کے مقابلے میں "ریختہ" کے بجائے "دکھنی" سے قریب ہے ۔

ضعیفی اس دور کا ایک اور عالم و شاعر تھا جس نے کئی کتابیں مذہبی موضوعات پر تصنیف کیں ، لیکن فقہ کی کتاب "ہدایات الہندی" دکن میں بہت مقبول ہوئی ۔ اس مثنوی[2] میں ضعیفی نے شریعت ، طریقت ، حقیقت اور وحدت و معرفت کے فرق کو سمجھایا ہے اور قرآن و احادیث کی روشنی میں وضاحت کی ہے ۔ زبان و بیان میں واعظ کا سا انداز اور تمثیلی رنگ ملتا ہے ۔ اس کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب ہونے کی وجہ سے صاف اور رواں ہے ؛ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں :

کہ فرماتے ہیں دیکھو بندہ نواز
محمد حسینی و گیسودراز
یہ بانجھو عمل کی مثال اس روش
کہے ہیں سو کہتا ہوں میں تیرے پیش

---

[1] پند نامہ : شغلی (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
[2] ہدایات الہندی : از ضعیفی (قلمی) ، (نقل) مملوکہ افسر صدیقی امروہوی ، کراچی ۔

شریعت سو یک جھاڑ ہے با فراخ
طریقت اسی جھاڑ کی دیکھو شاخ

حقیقت سو اس جھاڑ کا پھول ہے
مگر معرفت اس کا مقبول ہے

جو پھل بیج کا بیج وحدت چھپان
کہ لیتے ہیں جس تے یہ . . . چھان چھان

جو وحدت سو ہے تخم اصلی ایکیچ
کہ کے پھول پھل ووہیں دیکھو اوس کے بیچ

شریعت کہوں جھاڑ سوں اس بدل
اول جھاڑ کر لیویں پھول اور پھل

غواص نے ۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء میں ایک مثنوی "قصہ حسینی" لکھی جس میں امام حسینؓ کے متعلق ایک فرضی قصّے کو بنیاد بنایا گیا ہے ۔

سیوک نے ۱۰۹۲ھ/۱۶۸۱ء میں "جنگ نامہ محمد حنیف" کے نام سے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک مثنوی لکھی ۔ اس قصے میں امام حسینؓ کے بھائی محمد حنیف کی یزید سے جنگ اور بہادری کی داستان قلمبند کی گئی ہے ۔ اس مثنوی کا ترجمہ سندھی زبان میں بھی ہو چکا ہے[1] ۔

قدرتی نے دس ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی قصص الانبیاء قلم بند کی جس میں مختلف انبیا کے حالات ، روایات و قصص کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ نہ صرف طوالت کے اعتبار سے یہ مثنوی قابلِ ذکر ہے بلکہ اسے روانی کے ساتھ پڑھا بھی جا سکتا ہے ۔ قدرتی کو اظہارِ بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن یہاں مثنوی کی روایت آگے نہیں بڑھتی ۔ روایت کی تکرار اس دور کی خصوصیت ہے ۔ کم و بیش ہر شاعر کے ہاں یہی عمل نظر آتا ہے ۔

اولیا نے "قصہ ابوشحمہ" کے نام سے ۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء میں ایک مثنوی لکھی جس میں حضرت عمرؓ اپنے بیٹے ابوشحمہ کو حالتِ نشہ میں ایک عورت سے ہم بستری کرنے پر شرعی سزا دیتے دکھائے گئے ہیں ۔ اس قصّے کی حیثیت صرف افسانے کی ہے لیکن اس سے شرعی احکام کی اہمیت ضرور سامنے آتی ہے ۔

فائز اس دور کا ایک اور شاعر ہے جس نے کسی فارسی قصہ نثر سے اخذ

---

[1] مخطوطاتِ جامع مسجد بمبئی : اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ، بمبئی ۔

کرکے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ''رضوان شاہ و روح افزا''[1] ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ء میں تصنیف کی ۔ فائز کو یہ مثنوی لکھنے کا خیال اس لیے آیا کہ وہ بھی کوئی ایسا کام کر چلے کہ مرنے کے بعد ''خوش یادگاری'' رہے ۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسے شاعری کی مشق نہیں تھی ۔ لیکن ''تقلید'' نے اس میں یہ کام کرنے کی صلاحیت پیدا کر دی ۔ فائز کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اس لیے بادشاہِ وقت کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا ۔ حمد ، نعت اور مدحِ صحابہ کے بعد قصہ شروع ہو جاتا ہے ۔ قصہ پری جادو اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر سے پُر ہے اور اس میں شہزادۂ چین رضوان شاہ ، روح افزا پری کے عشق میں گرفتار ہو کر طرح طرح کی مصیبتیں جھیلتا آخر کار کامیاب و کامگار ہوتا ہے ۔ قصے میں وہی رنگ ہے جو ہمیں دوسری عشقیہ داستانوں میں ملتا ہے ۔ قدیم داستانوں کے تین بنیادی عنصر یعنی عشق کی شدت ، پُر خطر مہمات اور پھر وصال کی رنگینی یہاں بھی تار و پود بنتے نظر آتے ہیں ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ، اس دور کی دوسری تصانیف کی طرح ، یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے ۔ دکھنی اردو کا رنگ روپ اس قدر بدل گیا ہے کہ یہ مثنوی معیار ''ریختہ'' کے ابتدائی دَور کی اہم ترجمان بن جاتی ہے ۔ عربی و فارسی الفاظ ، بندش و تراکیب ، زبان و بیان کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں ۔ اس مثنوی میں دکھنی اردو دم توڑتی ، نئی زندگی کے لیے اپنی وفاداریاں بدلتی اور اظہار کے نئے وسیلے تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے ۔

اس دَور میں مذہبی مثنویاں زیادہ تعداد میں لکھی گئیں ۔ طبعی کی ''بہرام و گل اندام'' اور فائز کی ''رضوان شاہ و روح افزا''[1] ہی وہ مثنویاں ہیں جو گولکنڈا کے آخری دَور کی اصل یادگاریں ہیں ۔ طبعی کی مثنوی معیارِ ریختہ سے قریب ضرور ہے لیکن فائز کی مثنوی قریب تر ہے ۔ تہذیب کی عمارت کچھ گر چکی ہے اور کچھ تیزی سے گزر رہی ہے لیکن یہ معاشرہ پرانی قدروں کو اب بھی سینے سے لگائے ہوئے ہے ۔ اسے ابھی احساس نہیں ہے کہ دکھنی اردو کا دور ختم ہو گیا ہے اور اب نئی زبان کا سورج نئی تمازت کے ساتھ ابھر رہا ہے ۔ وہ اب بھی یہی کہہ رہا ہے :

کتیک فارسی کو بھی دکنی کرے
او لوگاں قیامت تلک نیں مرے

---

[1] مثنوی رضوان شاہ و روح افزا : از فائز ، مرتبہ سید محمد ، مجلس اشاعتِ دکنی مخطوطات ، ۱۹۵۶ء ، طبع اول ۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے عنوانات نثر میں لکھے گئے ہیں ۔ یہ روش اس سے پہلے کسی اور مثنوی میں نظر نہیں آتی ۔ پہلے عنوانات صرف فارسی میں ہوتے تھے ۔ پھر نصرتی ، ہاشمی ، میر عبدالمومن اور ابن نشاطی نے عنوانات اردو شعر میں لکھے ۔ فائز نے پہلی بار مثنوی کے عنوانات اردو نثر میں لکھنے کی روش ڈالی جس کی نوعیت یہ ہے :

۱۔ یہ او ہے فرزند کو واسطے تعلیم کے استادان مقرر کیا سو بیان ۔
۲۔ یہ او ہے رضوان شاہ کی دائی خبر سن کر شہزادے کے نزدیک آ کر گھر کوں بھجوائی سو بیان ۔
۳۔ دائی نے اول سے آخر تک رضوان کا احوال روح افزا کو سنائی سو بیان ۔
۴۔ یہ او ہے یعقوب سفری کو رقّی اسمِ اعظم کی کس طور پر ملی سو بیان ۔

اس دَور کے ادب کے مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

۱۔ دکھنی ادب کی روایت اب دم توڑ چکی ہے اور زبان و بیان کی سطح پر ، معاشرتی و تہذیبی انتشار کے ساتھ ، اس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات ختم ہو گئے ہیں ۔
۲۔ اس دَور میں دکھنی ''ریختہ'' بننے کے عمل سے گزر رہی ہے ۔ نہ اب وہ ویسی دکھنی رہی ہے جیسی ہمیں محمد قلی قطب شاہ ، غواصی اور ابن نشاطی کے ہاں نظر آتی ہے اور نہ ویسی ریختہ جو ہمیں آئندہ دَور میں ولی ، سراج ، داؤد اور قاسم کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ زبان نئی تشکیل کے دَور سے گزر رہی ہے ۔
۳۔ اس دَور میں روایت اور موضوعات کی تکرار ملتی ہے ۔ جدّت اور نئے پن کا حوصلہ مفقود ہے ۔ مذہبی موضوعات نے دوبارہ مقبولیت حاصل کر لی ہے جن میں مذہب کی روح غائب اور صرف رسم پرستی کا عمل دخل بڑھ گیا ہے ۔ اس دَور کا ادب پچھلے دَور کے ادب کا منہ چڑا رہا ہے اور تیلی کے ناتے کی طرح ایک محدود دائرے میں گھوم رہا ہے ۔

جب ذہن پست اور حوصلے شکست ہو جائیں تو دشمن فتح یاب ہو جاتا ہے ۔ مُغلوں نے اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گولکنڈا پر حملہ کر دیا

ساتواں باب

دکنی روایت کا خاتمہ

مغلوں کی فتح کے بعد دکن کی ساری سلطنتوں کے حدود مٹ کر ایک ہو گئے اور معاشرتی، تہذیبی اور لسانی سطح پر ایک کھچڑی سی پکنے لگی۔ فتح بیجاپور ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع اور فتح گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع کا واقعہ ہے۔ اسی طرح ایک سال کے فرق سے ان دونوں سلطنتوں کے آخری تاجدار بھی اس جہان سے رخصت ہو گئے۔ ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ع میں سکندر عادل شاہ اور ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع میں ابوالحسن تانا شاہ وفات پا گئے۔ جیسے گنگا جمنا مل کر ایک ساتھ بہنے کے باوجود بہت دور تک الگ الگ نظر آتی رہتی ہیں اور دور سے ہی ان کو پہچانا جا سکتا ہے، اسی طرح زبان و بیان کے نئے ادبی معیار "ریختہ" کے ہمہ گیر رواج سے پہلے دکنی اور ریختہ کے دھارے ایک عرصے تک تہذیبی و لسانی سطح پر ملنے کے باوجود الگ الگ نظر آتے رہے۔ لیکن "جدید دکنی" میں شمال کی زبان اور گنگا جمنی کلچر کی اتنی آمیزش ہو چکی تھی کہ یہ قدیم دکنی سے کم اور ریختہ سے زیادہ قریب تھی۔ ذوق اور بحری تو وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی آنکھوں سے دکنی کو "ریختہ" بنتے دیکھا تھا۔

حسین ذوق جو اپنی بزرگی کے سبب سے "بحر العرفان" کے لقب سے ملقب تھے، حسن شوق کے بیٹے اور خان محمد کے مرید تھے۔ ان سے دو مثنویاں — "وصال العاشقین"[1] (۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ع)، "نزہت العاشقین"[2] (۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ع)

---

[1] وصال العاشقین: حسین ذوق (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔ مثنوی کے اس مصرعے سے:

حسین ذوق کہا ہے ایک جلوہ

تاریخ تصنیف ۱۱۰۹ھ نکلتی ہے۔ (جمیل جالبی)

[2] نزہت العاشقین: حسین ذوق (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اور جیسے ہی وہ اندر داخل ہوئے قلعہ "فتح گولکنڈا مبارک باد"[1] ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع کے نعروں سے گونج اٹھا۔ اس کے ساتھ ہی قطب شاہی سلطنت ختم ہو گئی اور با رونق شہر ویران ہو گئے۔ علم و ادب کا آتش کدہ سرد پڑ گیا۔ خرابیوں نے ہر طرف ڈیرے ڈال دیے۔ نعمت خان عالی نے اپنے "شہر آشوب"[2] میں لکھا ہے:

دریں ملکِ خراب امروز کس را نیست سامانے
چو گنجِ افتادہ اند اہلِ ہنر در کنجِ ویرانے
بہ آں حدّے رسیدہ خلق را افلاس و ناداری
کہ معنی ہم ندارد ایں زمان حرفِ سخندانے

دکھنی سخن دانوں کے الفاظ معنی سے عاری ہو گئے۔ دکھنی زبان کی روایت ادبی معیار کے دائرے سے باہر ہونے لگی اور اسی دائرے کے افق سے "ریختہ" کا سورج طلوع ہونے لگا۔

✡ ✡ ✡

---

[1] تاریخ گولکنڈا: عبدالمجید صدیقی، ص ۲۳۲، مطبوعہ مکتبۂ ابراہیمیہ، حیدرآباد دکن۔

[2] ایضاً، ص ۲۳۷۔

اور بہت سی غزلیں یادگار ہیں۔

''وصال العاشقین'' میں ذوق نے مُلا وجہی کی نثری تصنیف "سب رس" کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور کہا ہے کہ وجہی نے ایک تار لے کر اس قصہ حسن و دل کا ہار بنایا ہے، لیکن اس قصے میں معنی و معرفت کے لاکھوں تار ہیں جن سے ہزاروں ہار گوندے جائیں گے:

مگر اے حسن دل کا خوش سرشتہ
لبھایا من کو میرے فر لوشتہ
اگرچہ اگے سرشتہ لے اول بھی
گُندے ہیں ہار مُلاّں شیخ وجہی
رکھے ہیں ہار کا تس ناؤں ''سب رس''
و لیکن اے سرشتہ لئیں کتا اس
ہوا کیا جو اوں یک تار لے کر
گُندے اپنے سوافق ہار لے کر
سرشتہ اے دھرے کئی لاکھ تاراں
گُندے جاویں گے ہاراں کئی ہزاراں
ہوا اس تے جو مجھ کوں شوق بھر کر
گُندیا میں بھی جو اس تے ذوق دھر کر

اس مثنوی کے خاتمے پر ذوق نے چند اشعار اورنگ زیب عالمگیر (م-۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء) کی مدح میں بھی لکھے ہیں:

جو ہے اس وقت اورنگ زیب عالی
نبی کے شرع کے گلشن کا مالی

(بقیہ حاشیہ گذشتہ صفحہ)
مثنوی کا نام اور سالِ تصنیف ان اشعار میں بتایا گیا ہے:

بیاں عشق کے قرب کا کر یقیں
رکھیا ناتوں سو نزھت العاشقیں
نبی کے سو ہجرت کے بعد از کمال
اگیارہ صدی پر اگیارہ تھے سال
(۱۱۱۱ھ)

(جمیل جالبی)

عبادت کے ہنر دوڑا کے بالذات
رکھیا تازے ہیں دینداراں کے پُھول پات
سہاوے نام عالمگیر اسکوں
کہنا لازم ہے جگ کا پیر اسکوں

''سب رس'' کے قصے میں لاکھوں تاروں کا ذکر کرنے کے باوجود ذوق کے ہاں اس مثنوی میں کوئی ایسی ندرت یا جدّت نہیں ہے جس پر اظہارِ خیال کیا جائے۔ البتہ زبان و بیان کی سطح پر اس میں ایک ایسا ''نیا پن'' ضرور محسوس ہوتا ہے جو اسے بیجاپوری اسلوب سے دور اور جدید زبان سے قریب کر دیتا ہے۔

''نزھت العاشقین'' میں ذوق نے منصور حلاج کے قصے کو نظم کا جامہ پہنایا ہے۔ قصے کا آغاز بھی دلچسپ پیرائے میں کیا گیا ہے۔ منصور حلاج کی ایک بہن تھیں۔ صاحبِ عصمت اور خدا رس۔ رات کو ان کا دستور تھا کہ نہا دھو کر کپڑے بدل کر، خوشبو لگا کر باہر نکل جاتیں اور صحرا میں ایک مکان میں چلی جاتیں۔ لوگوں کو شبہ ہوا اور انھوں نے منصور سے اس کا ذکر کیا۔ منصور نے ایک رات اپنی بہن کا پیچھا کیا۔ جب تین پہر گزر گئے اور ایک پہر رات باقی رہ گئی تو دیکھا کہ نور کا طبق لیے آسمان سے فرشتے اترے اور ایک پیالہ بہن کے ہاتھ میں دیا۔ جب وہ اسے پینے لگیں تو منصور سامنے آ گئے اور کہا کہ اس میں سے مجھے بھی دو۔ میں تمھارا سگا بھائی ہوں۔ بہن ششدر رہ گئی اور کہا ''یہ ایسی شراب ہے، اگر پیو گے تو شمع کی طرح جلتے رہو گے۔'' اصرار پر جو کچھ بچا تھا دے دیا۔ منصور نے ایک گھونٹ پیا، طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور آگ بھڑک اٹھی:

تردّد کے ڈوباں کو دے ڈال کر
سوئے فکر ملاح اڑے کھال کر
عقل کا منجم فہم کی کتاب
سٹیا دھو کو دیکھیا سو طغیانِ آب
گئے ہوش کے سب چراغاں ہو مگل
چڑایا اثر معرفت کا سو مُل
پڑیا جا سو وحدت کے گرداب میں
دوتی چھپ گئی وصل کے آب میں

کہتا جی جو منصور کا بیج آپ
اناالحق کے نکلے ہیں کے حباب
اناالحق اناالحق بجز اے بھن
بھن کا شریک کوئی تھا واں بھن

منصور کا جب یہ حال ہوا تو عالموں نے خلیفہ حسین سلطان کو اطلاع دی۔ خلیفہ نے کہا کہ میں منصور کو قتل کرانا نہیں چاہتا لیکن عالموں نے انھیں قتل کرا دیا۔ مثنوی کے آخر میں وحدت الوجود کے مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہ مثنوی بھی دکنی اُردو میں لکھی گئی ہے لیکن زبان و بیان پر جو اثرات ہمیں ''وصال العاشقین'' میں نظر آتے ہیں وہ یہاں بھی نمایاں ہیں۔ اشعار میں روانی کا احساس ہوتا ہے۔ قصے میں ایک باضابطہ ترتیب بھی دکھائی دیتی ہے۔ فارسی تراکیب، لہجہ و آہنگ اور نئے روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک تازہ پن پیدا کر دیا ہے۔ قدیم دکنی شعرا کے برخلاف فارسی و عربی الفاظ کو عام طور پر صحیح تلفّظ کے ساتھ اشعار میں استعمال کیا گیا ہے۔

ذوقی کی غزلوں میں دو باتوں کا احساس ہوتا ہے: ایک تو یہ کہ بیجاپوری ہونے کے باعث، زبان میں نئی تبدیلیوں کے باوجود، زبان و بیان پر دکنی مزاج اب بھی حاوی ہے۔ دوسرے یہ کہ غزل کی روایت اب بیجاپور میں بھی اتنی پختہ ہو چکی ہے کہ سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج ہو گیا ہے۔ غزل کا موضوع اب بھی ''محبوب'' ہے لیکن پہلے سامنے کی باتیں کہی جاتی تھیں، اب ہر شاعر پامال مضامین سے بچ کر اپنا الگ راستہ بنانے کی فکر کر رہا ہے۔ اس دور کی غزل میں فنی شعور زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ ذوقی کی غزلیں اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

ذوقی کے ہم عصر قاضی محمود بحری (م۔ [1]۱۱۳۰ھ/۱۷۱۷ء) بھی تصوّف و شاعری میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ قادر الکلام ایسے کہ ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء تک اردو فارسی میں پچاس ہزار اشعار کہہ چکے تھے۔ جب اورنگ زیب عالمگیر

---

[1] ''داخل مجلس رسول اللہ'' سے تاریخ وفات ۱۱۳۰ھ نکلتی ہے۔ گوگی (مدراس) میں مزار ہے۔ شاہ محمد باقر (م۔ ۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء) کے مرید تھے۔ (ج۔ ج)

نے ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء میں بیجاپور فتح کیا اور بحری حیدرآباد روانہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے حملہ کیا اور سارا سامان مع کلام غت ربود ہو گیا۔ وہ کلام جو آج دستیاب ہے اس میں زیادہ حصہ ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء کے بعد کا ہے۔ اُردو دیوان کے علاوہ مثنوی ''من لگن'' (۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء) اور ''بنگاب نامہ'' ان سے یادگار ہے۔ مثنوی ''من لگن'' کے خاص خاص مضمون کو بحری نے فارسی نثر میں بھی لکھا اور ''عروسِ عرفان'' (۱۱۱۶ھ/۱۷۰۳ء) نام رکھا۔ اُن کے کلیات[1] میں جملہ اصنافِ سخن ملتی ہیں۔

''بنگاب نامہ''[2] میں (بنگاب یعنی بھنگ آب، بھنگ کا پانی) بارہ بند ہیں۔ ہر بند کو ''جام'' کا نام دیا گیا ہے اور ہر جام میں بھنگ کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے کہ اس سے روحانیت کے اسرار نہاں اور عشقِ حقیقی کی باطنی صفات سامنے آتی ہیں۔

مثنوی ''من لگن'' کا موضوع بھی تصوّف ہے۔ اس میں تصوّف کے ایسے ہی اصول بیان کیے گئے ہیں جو جامی و اعلیٰ کے ہاں ملتے ہیں۔ فلسفۂ وحدت الوجود پر روشنی ڈال کر تزکیۂ نفس و اصلاحِ اخلاق کا درس دیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں وہ تسلسل نہیں ہے جو دوسری دکنی مثنویوں میں ملتا ہے۔ ''من لگن'' الگ الگ ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں حکایات و تمثیل کے ذریعے تصوّف کے رموز و نکات سمجھائے گئے ہیں۔ پوری مثنوی میں ایک مخصوص راگ کا احساس ہوتا ہے جو زبان کی قدامت کے باوجود آج بھی روح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ عشق کی آگ اور اس کا سوز و گداز بحری کی شاعری میں اثر و تاثر کو گہرا کر دیتا ہے۔

بحری کی غزلوں میں جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے وہ اُن کا راگ ہے۔ یہ راگ عشق کی آگ سے اور دمک اٹھا ہے۔ عشق کی آگ سے راگ پیدا ہوتا ہے جس کا اظہار بحری کی شاعری میں ہوتا ہے۔ عشق ہی اُن کا ذریعہ ہے اور عشق ہی اُن کی منزل ہے۔ وہ عشق کو طرح طرح سے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن عشق تو حدِ اظہار سے پرے ہے:

آگ عشق کی دل منے لگی تھی   پھر تن میں تمام تک پکی تھی
ہر عشق برا ہے یا بھلا ہے   ہو دیو ہے بھوت ہے بلا ہے

[1، 2] کلیات بحری: مرتبہ ڈاکٹر محمد حفیظ سید، مطبوعہ نولکشور پریس لکھنؤ۔

پھر خود سے سوال پوچھتے ہیں ۔ سمجھ میں نہیں آتا یہ کیا ہے اور اسے کیسے بیان کریں :

یا مجھ میں نوا ہوا ہے پیدا
یا جگ میں اول تے ہے ہویدا

بحری کے تصوّرِ عشق میں عشقِ مجازی و حقیقی کی سرحدیں مل کر ایک ہو گئی ہیں ۔ بحری کی غزلیں اسی روایت کی ترجمانی کر رہی ہیں جس پر شروع میں ولی چلے تھے ۔ اگر بحری کی غزلوں کو ولی کے ابتدائی دَور کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ اسی لیے بحری کی چند غزلیں ولی سے بھی منسوب[1] ہو گئی ہیں ۔

بحری کی زبان بنیادی طور پر دکنی ہے لیکن اس پر نئی زبان کے معیار کا رنگ بھی گہرا ہے ۔ بحری بھی فارسی روایت سے روشنی لے رہے ہیں اور فارسی روزمرہ و محاورہ کو اپنی زبان میں منتقل کر رہے ہیں ۔ بہت سے فارسی اشعار کے ترجمے بھی اُن کے کلام میں ملتے ہیں ۔ بحری کی زبان میں ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے ۔ کبھی ان کی نگاہ گنگ و جمن کی طرف اٹھتی ہے اور کبھی سرزمینِ دکن ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ کبھی شمال کی زبان ان کے کلام میں در آتی ہے اور کبھی محاورۂ دکن غالب آ جاتا ہے لیکن آخر میں وہ دکن اور دکنی ہی سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں :

بحری کوں دکھن یوں ہے کہ جیوں لل کوں دمن ہے
یس لل کوں ہے لازم جو دمن چھوڑ نہ جانا

یہی وہ احساس ہے جس کی وجہ سے بحری کی زبان ''ریختہ'' کی طرف جھکاؤ کے باوجود بنیادی طور پر دکنی رہتی ہے ۔ شعر گوئی کی اعلیٰ صلاحیت اور قادر الکلامی کے باوجود وہ زبان کے اس الاؤ سے گرمی حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو اب بجھ گیا ہے ۔ بحری کی زبان اُسی عبوری دَور کی زبان ہے جب دکنی ادب اور زبان و روایت کی بڑی جھیل سارے برِعظیم کے سمندر سے مل رہی تھی ۔ زبان جب بدلتی ہے تو کیا رنگ لاتی ہے ، اس کا اندازہ ہاشمی بیجاپوری ، محمود بحری ، طبعی ، فائز اور بیجاپور و گولکنڈا کے آخری دَور کے شعرا کے کلام سے کیا جا سکتا ہے ۔ اب ایک طرف ولی کی شاعری ، ''ریختہ''

---

[1] مقدمہ مثنوی ''من لگن'' : ص ۳۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۵ء ۔

کا نیا معیارِ سخن قائم کر کے ، دکنی ادب کی طویل روایت کو ، نئی ہمہ گیر زبان کے سانچے میں ڈھال کر فارسی روایت کو ، جس کا آغاز ادبی سطح پر فیروز ، محمود ، خیالی ، محمد قلی قطب شاہ اور حسن شوقی وغیرہ نے کیا تھا ، دوام بخش رہی ہے اور دوسری طرف ذوقی ، بحری ، ہاشمی ، وجدی ، ولی ویلوری اور بہت سے نامور اور بے نام شعرا دکنی زبان کی بجھتی ہوئی آگ کو روشن کر رہے ہیں ۔ یہاں تک کہ مولوی محمد باقر آگاہ (۱۱۵۰ھ ——۱۲۲۰ھ/۱۷۳۷ء——۱۸۰۵ء) ولی دکنی کے انتقال کے برسوں بعد بھی زبان و بیان کی اسی دکنی روایت کو سینے سے لگائے نظر آتے ہیں ۔ باقر آگاہ نے ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۶ء میں جب مثنوی ''گلزارِ عشق'' تصنیف کی ، جس میں رضوان شاہ و روح افزا کے قصے کو فارسی نثر سے دکنی اردو میں نظم کیا ، تو اس کے دیباچے میں لکھا :

> ''مقصود اس تمہید سے یہ ہے کہ اکثر جاہلانِ بے معنی و ہرزہ درایانِ لایعنی زبانِ دکنی پر اعتراض اور گلشنِ عشق و علی نامہ پر اعتراض کرتے ہیں اور جہلِ مرکب سے نہیں جانتے کہ جب لگ ریاستِ سلاطینِ دکن کی قائم تھی زبان اونکی درمیانے اونکے خوب رائج اور طعن و شماتت سے سالم تھی ۔ اکثر شعرا کہ مثل نشاطی و فراقی و شوقی و خوشنود و غواصی و ذوقی و ہاشمی و شغلی و بحری و نصرتی و مہتاب وغیرہم کے کہ بے حساب ہیں ، اپنی زبان میں قصائد و غزلیات و مثنویات و مقطعات نظم کیے اور دادِ سخن وری کا دئیے . . . جب شاہانِ ہند اس گل زمینِ جنت نظیر کو تسخیر کیے ، طرزِ روزمرۂ دکنی نہجِ محاورۂ ہند سے تبدیل پائے ، تا آنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی اور ہندوستان میں مدت لگ زبانِ ہندی کہ اوسے برج بھاکا کہتے ہیں ، رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سہنسکرت اونکی اصل اصول اور مخزنِ فنون فروع و اصول ہے ، لیکن محاورۂ برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خالص کو اوسکے کھونے لگے جب سے اس آمیزش کے یہ زبان ''ریختہ'' مسمّی ہوئی[1] ۔''

محمد باقر آگاہ کی زبان دکنی ہوتے ہوئے بھی اردو زبان کے جدید محاورے کے رنگ میں رنگ گئی ہے اور سوائے چند مخصوص دکنی الفاظ و روزمرہ کے یہ ''ریختہ''

---

[1] گلزار عشق : (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

سے مختلف نہیں ہے ۔ اس دکنی اثر کا وہ یہ جواز پیش کرتے ہیں کہ "جب زبان قدیم دکنی اوس سبب سے کہ آگے مرقوم ہوا ، اس عصر میں رائج نہیں ہے ، اوسے چھوڑ دیا اور محاورہ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرۂ اردو کے ہے ، اختیار کیا اور صرف اس بھاکے میں کہنے دو چیز مانع ہوئی ۔ اول یہ کہ لاثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ، کیا واسطے کہ اجداد پدری و مادری اس عاصی کے اور سب قوم اوسکی بیجاپوری ہیں ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اوس محاورہ میرے دلنہاد نہیں[۱] ۔"

محمد باقر آگاہ کی اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مغلوں کی تسخیرِ دکن کے بعد "روزمرۂ دکنی" "محاورۂ ہند" سے بدل گیا اور عربی و فارسی الفاظ کی آمیزش سے ، جو شمال کی زبان میں پہلے ہی راہ پا کر جزوِ بدن بن چکے تھے ، زبان کا نیا معیار "ریختہ" کے نام سے رائج ہو گیا ۔ معیارِ ریختہ دکن اور شمال کی ادبی و تہذیبی روایت کے ایک ہو جانے سے وجود میں آیا تھا جس میں فارسی مضامین ، اشارات و کنایات ، روایت و طرزِ فکر کی پیروی ادب و شعر کا نیا معیار ٹھہرا تھا ۔ اس نئے رجحان میں غزل کی روایت نے سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی ۔ جب دکنی کا اثر ختم ہوا اور بحیثیت ادبی زبان کے اس کا سرچشمہ سوکھنے لگا اور شمال کی زبان کا محاورہ صاف شستہ و معیاری سمجھا جانے لگا تو دکنی میں لکھنے والے ادیب و شاعر جدید اور زندہ روایت کے دھارے سے الگ ہو گئے اور ان کی آواز تاریخِ ادب کے کانوں کو گراں گزرنے لگی ۔ محمد باقر آگاہ اور شاہ تراب قسم کے شعرا و ادیب تاریخ کی اسی بے رحمی کا شکار ہو گئے ۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے جدید ادبی زبان کو اس وقت پیچھے کی طرف لے جانے کی کوشش کی تھی جب نہ دکنی زبان کی رسم باقی رہی تھی اور نہ بدلے ہوئے تہذیبی و معاشرتی حالات میں اس کی کوئی قدر و قیمت تھی ۔ یہ کوشش بالکل ویسی ہی تھی جیسے آج کوئی ولی کی زبان میں شعر کہنے کی سعی کرے ۔ ایک ایسا ہی واقعہ اس وقت پیش آیا جب منشی محمد ابراہیم سے کسی انگریز حاکم نے "انوار سہیلی" کا "بعینہٖ زبانِ دکھنی میں ترجمہ" کرنے کی فرمائش کی تو انھوں نے دیباچے میں اعتراف کیا کہ "اس کا ترجمہ زبانِ دکھنی میں دشوار ترین امورات کہا چاہیے" ۔

---

[۱] دیباچہ' گلزارِ عشق ; (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

منشی محمد ابراہیم نے لکھا :

> "ان دنوں میں ان کے مزاج نازک فہم زبانِ دکھنی کی فہمیدگی پر مایل ہے اور اس طرف سے لیاری زبان پر مایل . . . لہٰذا دعاگو چاہتا ہے کہ فارسی انوار سہیلی کے تمہیداتِ مسلسل و لفظیاتِ مفصّل کو بعینہ زبانِ دکھنی میں ترجمہ کرے ۔ تب وہ صاحبِ عالی مناقب فرمائے کہ اس امرِ شایستہ و کارِ بایستہ سے سردارانِ ذی شان و حاکمانِ زمان کی خدمت میں باعث نام آوری ہوگی اور زبانِ مذکور بھی از سرِ نو زندگی پاوینگی . . . توقع ہے کہ اس کتاب کو زبانِ دکھنی میں کہ عوام الناس اس ملک کے ہزاری اور بزاری ، عورت اور مرد ، چھوٹے اور بڑے بولتے چالتے ہیں ، زیبِ تسطیر فرماویں . . . اس کا ترجمہ زبانِ دکھنی میں دشوار ترین امورات کہا چاہیے اور بعد سے زبانِ عوام ترک ہو کر مدتِ مدید گزرے ۔ اب اس کا اعادہ بہت مشکل[۱] ۔"

۱۸۲۴ء میں جب منشی محمد ابراہیم نے یہ سطور لکھیں تو اس زبانِ عوام (دکھنی) کو "ترک ہو کر مدتِ مدید" گزر چکی تھی اور اب سوائے نئے معیار ریختہ کے سارے برعظیم میں کوئی اور روپ باقی نہیں رہا تھا ۔ گجرات ، دکن ، پنجاب ، یوپی ، دہلی ، بہار ، وسطی ہند ، بنگال اور سندھ وغیرہ میں سب جگہ ادبی اظہار کا یہی معیار قائم تھا ۔ مغلوں کی فتح کا سب سے اہم اثر یہ ہوا کہ شمال اور جنوب کی حد بندیاں مٹ گئیں ۔ جنوب والوں نے شمال کے صاف و شستہ محاورے کو اپنا لیا اور شمال والوں نے دکن کی طویل ادبی روایت کو سینے سے لگا کر اپنے دل میں اتار لیا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تخلیق کی پیاسی سرزمین پر سارے برعظیم میں وہ موسلادھار بارش ہوئی کہ جل تھل ہو گیا ۔

یہ سطور ہم نے صرف دکنی روایت کو آخر تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے لکھی ہیں تاکہ جس طرح ہم نے اسے بڑھتے پھیلتے دیکھا ہے اسی طرح اسے مرجھا کر سوکھتا ہوا بھی دیکھ لیں ، ورنہ بات تو ابوالحسن تانا شاہ اور علی عادل شاہ ثانی کے دَور پر ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کے بعد تو "ریختہ" کی روایت کا دَور ہے جو پہلے دبی دبی کمزور نظر آتی ہے اور پھر مغلوں کی تسخیرِ دکن کے بعد سب

---

[۱] انوار سہیلی : ترجمہ' دکھنی نثر ، از منشی محمد ابراہیم ، مطبوعہ کالج پریس مدراس ، ۱۸۲۴ء ۔

سے بلند مقام حاصل کر لیتی ہے۔ ولی دکنی اسی روایت اور نئے ادبی معیار کا سب سے پہلا اور اہم نمائندہ ہے۔ باقر آگاہ بھی اس کی تصدیق کرتے ہیں :

> "جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثرِ فارسی میں بانی طرز جدید کے ہوئے ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے۔ بعد اوسکے جو سخن سنجانِ ہند بروز کیے بےشبہ اس نہج کو اوس سے لیے اور من بعد اوسکو باسلوبِ خاص مخصوص کر دیے اور اسے اردو کی بھاکا سے موسوم کیے[1]۔"

☆ ☆ ☆

---

[1] دیباچہ گلزار عشق : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

فصل ششم

فارسی روایت کا نیا عروج : ریختہ

(۱۶۸۵ء — ۱۷۵۰ء)

پہلا باب

ولی دکنی

ولی تک آتے آتے اردو شاعری کی روایت تین سو سال سے بھی زیادہ پرانی ہو چکی تھی۔ اس روایت میں دو رجحانات نے رنگ بھرا تھا۔ پہلے ہندوی اصناف اور مزاج و اسطور نے —— اور جب اس رنگِ سخن میں آگے بڑھنے اور تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے کی صلاحیت باقی نہ رہی اور جو کچھ اس سے لیا جا سکتا تھا وہ لیا جا چکا تو پھر فارسی روایت نے اس کی جگہ لینی شروع کی۔ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، آہستہ آہستہ کھل کر اس کا رنگ بدلتے رہے۔ ولی تک جب یہ روایت پہنچی تو اس وقت سارے دکن میں فارسی اصنافِ سخن، فارسی بحور، صنعیات و رمزیات اور علامات و اسالیب کا رجحان پورے طور پر جڑ پکڑ چکا تھا۔ دکنی ادب میں مثنویات، غزلیات اور قصائد وغیرہ کا ایک عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور سینکڑوں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے خونِ جگر سے اس روایت کے پودے کو سینچا تھا۔ عالمگیر کی فتحِ دکن نے اس رجحان کو اور تقویت بخشی۔ شمال اور جنوب مل کر ایک ہوئے تو شمال کی عوامی زبان (جو مسلمانوں کے زیرِ اثر فارسی عربی اثرات اور تہذیبی قوتوں کے سہارے بن سنور کر بول کی سطح سے زبان کی حدود میں داخل ہو چکی تھی) دکن پر چھا گئی۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شمال کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا، اور ساتھ ساتھ فارسی ادب کی رچاوٹ سے اس میں اتنی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سرے بھی ابھار دیے کہ آیندہ دو سو سال تک اردو شاعری انھی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی۔ اسی لیے ولی آیندہ دو سو سال کی شاعری کے نظامِ شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرۂ کشش میں اردو شاعری کے مختلف سیارے گردش کرتے ہیں۔

تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ایک تہذیب یافتہ قوم فاتحین سے شکست کھا کر

پسپا ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی تہذیب دیکھتے ہی دیکھتے خود فاتح کی تہذیب کو فتح کر لیتی ہے۔ تہذیبی فتح زمینی فتح سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ بظاہر اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کو فتح کر لیا تھا لیکن جب ولی کی شخصیت میں شمال اور جنوب کی تہذیبوں کا امتزاج عمل میں آیا تو ولی کی شاعری نے دکن سے اٹھ کر دلی کو فتح کر لیا اور زبان و بیان کے اس نئے معیار کا آغاز ہوا جسے برسوں تک "ریختہ" کے نام سے موسوم کیا جاتا رہا اور جس کی ممتاز ترین نمایندہ صنف "غزل" ہے۔ ولی "غزل و ریختہ کی اس ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے[1]۔" اور جیسا میر حسن نے کہا ہے کہ "ابتدائے ریختہ ازوست۔ اول استادیِ این فن بنامِ اوست[2]۔"

ریختہ —— ہندوی، گجری، دکنی (یہ اردو زبان کے علاقائی معیاروں کے نام تھے اور دکنی اس کی آخری کڑی تھی) کی وہ ارتقائی شکل تھی جس کے ساتھ اردو زبان و بیان کا علاقائی رنگ روپ ختم ہو گیا اور زبان نے ملک گیر سطح کا نیا معیار تلاش کر لیا۔ اردوے معلیٰ اور اردو اس کے ارتقا کی مزید کڑیاں ہیں۔ ریختہ کی تین خصوصیات قابلِ ذکر ہیں: ایک تو یہ کہ اس نے "پیرویِ فارسی" کے راستے کو اختیار کیا۔ دوسرے "بے ساختگی" اس کی بنیادی خصوصیت ٹھہری اور تیسرے زبان و بیان کا یہ نیا "ملک گیر" روپ ایسا تھا جو بے تکلف سب کی سمجھ میں آتا تھا اور جسے سارے علاقوں نے واحد ادبی معیار کے طور پر قبول کر لیا تھا۔ اگر شمال اور جنوب مل کر ایک نہ ہوتے تو ولی بھی اس مقام پر نہیں پہنچ سکتا تھا جہاں وہ آج کھڑا ہے۔

دلی اور اورنگ آباد جب گھر آنگن بنے تو ولی بھی ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں سید ابوالمعالی کے ہمراہ[3] دلی کے سفر پر روانہ ہوا۔ یہیں شاہ سعد اللہ گلشن (م ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ء) سے اس کی ملاقات ہوئی اور اردو ادب کا وہ تاریخی واقعہ پیش آیا جس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زبان و ادب کا رخ بدل دیا۔ شاہ گلشن نے

---

[1] دیباچہ گلزارِ عشق: از محمد باقر آگاہ (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

[2] تذکرۂ میر حسن: ص ۱۸۳، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند۔

[3، 4] مخزنِ نکات: قائم چاند پوری کے الفاظ یہ ہیں: "در سنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ ہمراہ میر ابوالمعالی نام سید پسرے کہ دلش گرفتۂ او بود، بہ جہان آباد آمد"، ص ۲۱، ۲۲۔ مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

ولی کا کلام سنا[۱] تو مشورہ دیا کہ "ایں ہمہ مضامینِ فارسی کہ بیکار افتادہ اند، در ریختۂ خود بکار ببر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت[۲]۔" یہ بات ولی کے دل کو ایسی لگی کہ اس نے اپنے رنگِ سخن کو فارسی روایت کے مطابق ڈھالنے کا عمل شروع کر دیا اور نتیجے میں ایک ایسا کیمیاوی امتزاج وجود میں آیا جس نے اردو شاعری کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا جو ضرورتِ زمانہ کے عین مطابق تھا۔ ولی کی یہی اولیت و اہمیت ہے کہ اس نے "ایک زبان کو دوسری سے ایسا بے معلوم جوڑ لگایا کہ آج تک زمانے نے کئی پلٹے کھائے مگر پیوند میں جنبش نہیں آئی[۳]۔" جب ولی کا دیوان جلوسِ محمد شاہی کے دوسرے سال[۴] ۱۱۳۲ھ/ ۱۷۲۰ء میں دلی پہنچا اور وہاں کے شعرا نے اس میں وہ رنگ و نور دیکھا، جس کے دیکھنے کو ان کی آنکھیں ترستی تھیں، تو انھوں نے بھی، فارسی کو چھوڑ کر، اسی رنگِ سخن کی پیروی شروع کر دی۔ اسی کے ساتھ "نئی شاعری" کا آغاز ہو گیا اور اردو ادب قدیم "دور" سے "جدید دور" میں داخل ہو گیا۔

ولی کی فطرت امتزاجی تھی۔ جوسر کی طرح اوائلِ عمر میں وہ بھی رائج الوقت دکنی زبان اور اس کی روایت پر چلتا رہا لیکن سفرِ دہلی کے بعد ایسا چولا بدلا کہ خود اردو ادب کی روایتِ جدید کا معمارِ اول بن گیا۔ یہ بات غیر ضروری ہے کہ اس نے درسِ نظامیہ پورا کیا تھا یا نہیں، "بحر چاچ" اور "شمس بازغہ" پڑھی تھی یا نہیں۔ لیکن اس کے کلام سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُس کے پاس اتنا علم ضرور تھا جتنے علم کی اُسے ضرورت تھی۔ ولی سے پہلے کے شعرا بھی فارسی عربی شعر و ادب کی اصناف سے واقف تھے مگر ولی ان اصناف کو اردو میں منتقل کرتے ہوئے اُن کی بنیادوں تک پہنچ گیا اور انھیں ریختہ کا جزو بنا دیا۔ وہ ایک باشعور شاعر تھا اور اس سطح پر اپنے سب پیش رووں سے آگے تھا۔ اُس نے مزاجِ ریختہ کے مطابق فارسی اور عربی سے مناسب بحور تلاش کیں اور انھیں اردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ ساتھ ساتھ انتخابِ الفاظ سے اردو شاعری کا مزاج مقرر کیا۔ نہ صرف فارسی تراکیب کو اپنایا بلکہ نئی تراکیب تراش کر اردو زبان کو ایک نیا رنگ بھی دیا۔ جدید اصطلاح میں یوں کہنا چاہیے کہ فنکارانہ حیثیت سے ولی سے پہلے کے شعرا "رومانوی" تھے۔ ولی پہلا شخص ہے جس کے شاعرانہ مزاج کو "کلاسیکل" کہا جا سکتا ہے۔ اُس کی تخلیقی قوت اور ذہنی فطرت بھی داد کے قابل ہے۔ اس نے جو کچھ کیا وہ اس طرح قبول کر لیا گیا جیسے سب لوگ اسی کی تلاش میں تھے۔ محمد قلی قطب شاہ اپنے فطری زور میں جنگل کی ایک چڑیا کی طرح یکساں راگ الاپتا چلا جاتا ہے لیکن ولی کے ہاں راگ کے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ نصرتی بحیثیتِ "شاعر" ولی سے بڑا ہے لیکن اس کے زبان و بیان، فارسی عربی الفاظ کی آمیزش کے باوجود، مخصوص بیجاپوری رنگ کی وجہ سے اس سطح پر نہیں آتے جہاں ولی پہنچ کر اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرتا ہے۔ ولی اپنی متوازن طبیعت سے فارسی، دکنی اور شمال کی زبان کو اس طرح ملا کر ایک کر دیتا ہے کہ وہ علاقائی سطح سے بلند ہو کر ہمہ گیر ہو جاتی ہے۔ اس کی فطرت میں جہاں جینئس اور فن کا امتزاج نظر آتا ہے وہاں وہ قوتِ محرکہ بھی نظر آتی ہے جو رہبرِ اول میں ہوتی ہے — انھی اسباب کی بنا پر ولی ہمیشہ اردو شاعری کا "باوا آدم" کہلایا جاتا رہے گا۔

اس سے پہلے کہ ہم ولی کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ اس کے نام، وطن اور سالِ وفات کے سلسلے میں چند بنیادی باتوں پر (جن پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ اب یہ بحث خود تاریخِ ادب کا حصہ بن گئی ہے) غور کر لیا جائے۔

(۲)

مختلف تذکرہ نویسوں نے ولی کے مختلف نام لکھے ہیں جن میں لفظ ولی مشترک ہے۔ گلشنِ ہند، تذکرۂ میر حسن، تذکرۂ گلشنِ سخن، مخزنِ نکات، سخن شعرا، آثار الشعرا اور ولی گجراتی از ظہیرالدین مدنی میں اُن کا نام "ولی اللہ" یا "شاہ ولی اللہ" لکھا ہے۔ مخزنِ شعرا، چمنستانِ شعرا، تذکرۂ ریختہ گویاں، مجموعۂ نغز، تذکرۂ مسرت افزا وغیرہ میں "محمد ولی" بتایا گیا ہے۔ گلشنِ گفتار مصنفہ حمید اورنگ آبادی (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) میں ولی کا نام "ولی محمد" بتایا گیا ہے۔ ولی کے محبوب دوست سید ابوالمعالی کے لڑکے سید محمد تقی کے نقل کردہ

---

[۱] "نکات الشعرا" از میر تقی میر کے الفاظ یہ ہیں کہ "بخدمت میاں گلشن صاحب رفت و از اشعار خود پارۂ خواند"، ص ۹۱، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں۔

[۲] نکات الشعرا: ص ۹۱۔

[۳] آبِ حیات: محمد حسین آزاد، ص ۹۰، مطبوعہ لاہور (بار چہاردہم)۔

[۴] "تذکرۂ ہندی" از مصحفی کے الفاظ یہ ہیں کہ "در سنہ دوم فردوس آرام گاہ دیوانِ ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ"، ص ۸۰، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد دکن، طبع اول، ۱۹۳۳ء۔

دیوانِ ولی (۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء) کے پہلے صفحے پر یہ عبارت ملتی ہے :

"تصنیفِ مغفرت پناہ میاں ولی محمد متوطن دکھن[1] ۔"

اور آخر میں یہ تحریر ملتی ہے :

"تمت تمام شد دیوانِ مغفرت نشان میاں ولی محمد متوطن دکھن بتاریخ دوم شہر ذیقعدہ ۱۱۵۶ھ یازدہ ہزار و پنجاہ و شش ہجری بروز پنجشنبہ بوقت صبح تحریر یافت ۔ مالک و کاتب این دیوان عاجز المذنب محمد تقی ولد سید ابوالمعالی است ۔ کسے دعویٰ کند باطل است[2] ۔"

پنجاب یونیورسٹی میں دیوانِ ولی کے ایک قلمی نسخے میں ، جو جلوسِ محمد شاہی کے آٹھویں سال یعنی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کا لکھا ہوا ہے ، یہ عبارت ملتی ہے :

"دیوانِ اشعارِ ولی مسمیٰ سید ولی محمد مرحوم بتاریخ چہاردہم شہر محرم الحرام سنہ ۸ از جلوسِ میمنت مانوس محمد شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہ و سلطانہ روز چہار شنبہ وقت چاشت در بلدۂ خیرالبلاد احمد آباد حمیت عن الفساد بخطِ فقیر حقیر اضعف العباد و کاتب محبوب سبحانی محمود ہے بود ثناء اللہ فانی سمت انجام و صورت اتمام پذیرفت[3] ۔"

غرض کہ ان تذکروں میں جو زمانی اعتبار سے ولی کے دور سے قریب ہیں ، ولی کا نام "محمد ولی" لکھا گیا ہے اور "گلشنِ گفتار" میں ، جو دورِ ولی سے قریب تر ہے ، ولی کا نام "ولی محمد" لکھا گیا ہے ۔ اس نام کی مزید تصدیق ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے "دیوانِ ولی" سے بھی ہوتی ہے اور ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء کے اس دیوانِ ولی سے بھی جو ولی کے عزیز ترین دوست سید ابوالمعالی (جن کے ساتھ ولی نے ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں دہلی کا سفر کیا تھا اور جن کا ذکر ولی نے اپنی غزل میں بھی کیا ہے) کے لڑکے سید محمد تقی نے اپنے ہاتھ سے لکھا تھا ۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر سید محمد تقی کو اپنے والد کے عزیز ترین دوست کا صحیح نام بھی معلوم نہیں تھا تو ایسی صورت میں اب ہم کس محقق پر اعتماد کر سکتے ہیں ؟ اگر سید نجیب اشرف ندوی مرحوم کو ۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ء کا ایک "تمسک نامہ" مل گیا "جس میں بحیثیتِ گواہ ولی اور اس کے دو بیٹوں کے

---

۱ ، ۲ ۔ دیوانِ ولی : (قلمی) ، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن ۔

۳ ۔ بحوالہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، بابت نومبر ۱۹۳۱ء ، ص ۱۶ ۔

دستخط ہیں[1]" تو اس سے یہ کیسے ثابت ہوا کہ یہ وہی ولی ہے جو اردو شاعری کا بابا آدم ہے ۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ حضرت ولی کا نام ولی محمد تھا اور ولی اللہ کوئی اور بزرگ تھے جن کا تعلق وجیہ الدین علوی گجراتی (۹۹۸ھ/۱۵۸۹ء) کے خاندان سے تھا ۔

وطن کے سلسلے کی بحث کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ولی کے باپ یا دادا گجرات سے دکن ہجرت کر گئے تھے ۔ اس ہجرت اور دکن میں رہنے کے باوجود گجرات سے ان کا تعلق باقی تھا ۔ لیکن جیسے کہ غالب اکبر آباد سے اور ڈپٹی نذیر احمد بجنور سے دہلی آ کر دہلوی ہو گئے تھے ، اسی طرح ولی بھی گجرات سے تعلق رکھنے کے باوجود دکن میں آ کر دکنی ہو گئے تھے ۔ ولی نے اپنے اشعار میں کئی جگہ اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے ؛ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

یو سکھ کی شمع سوں روشن ہے ہفت اقلیم کی مجلس
ولی پروانگی کرتا تری ملکِ دکھن بھیتر

ولی ایران و توران میں ہے مشہور   اگرچہ شاعرِ ملکِ دکھن ہے

دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ احمد آباد کی مشہور تاریخ "تاریخِ احمدی" (۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء) مصنفہ مشن لال میں اور نہ "تحفۃ الکرام" میں ولی کا ذکر ملتا ہے ۔ کیا ممکن تھا کہ ولی جیسا مشہور شاعر احمد آباد میں دفن ہوا ہوتا اور اس کا ذکر شعرا و مشاہیرِ احمد آباد میں نہ آتا ؟ بہر حال بڑا شاعر پوری قوم کا سرمایہ ہوتا ہے اور اس کی شخصیت علاقائیت سے بلند تر ہو کر آفاق کی منزل کو چھو لیتی ہے ۔ خود ولی نے بھی یہی کہا ہے :

ہرگز ولی کے پاس تم باتاں وطن کی مت کہو
جو نہ کے کوچے میں ہے اسکوں وطن سے کیا غرض

ولی کو خاکِ دکن سے نسبت ہو یا سرزمینِ گجرات سے ، یہ بحث اب اس لیے بے معنی ہے کہ وہ اردو کلچر کا جزو بن چکا ہے ۔

---

۱ ۔ ولی گجراتی : از ظہیرالدین مدنی ، سلسلۂ مطبوعات انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ، نمبر ۱ ، بمبئی ۱۹۵۰ء ۔

نام اور وطن کی بحث کے بعد اب ہم ولی کے سنہ وفات[1] کی طرف آتے ہیں ؛ ولی کا سنہ وفات ۲ شعبان بوقت عصر ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء بتایا گیا ہے اور اس کی بنیاد وہ قطعہ تاریخ وفات ہے جو دیوان ولی کے جامع مسجد بمبئی کے قلمی نسخے[2] کے آخر میں درج ہے اور جسے سب سے پہلے مولوی عبدالحق مرحوم[3] نے دریافت کیا تھا ۔ قطعہ یہ ہے :

مطلع دیوان عشق مقتدیِ ارباب دل — والی ملک سخن صاحب عرفان ولی
سال وفاتش خرد از سر الہام گفت — باد بنام ولی ساقی کوثر علی
(۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء)

یہ قطعہ تاریخ وفات ان وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا :

(۱) ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بعد تک بھی ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے ۔

(۲) یہ بات مصدقہ ہے کہ ولی جواں سال نہیں بلکہ عمر طبعی کو پہنچ کر مرے ۔ اُن کے مرشد ، استاد ، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بیس پچیس تیس سال بعد تک زندہ رہے ۔

(۳) اگر ولی ، جیسا کہ "مخزن نکات"[4] میں لکھا ہے ، ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ صرف سات سال کے عرصے میں وہ اپنا رنگ بدل کر دیوان بھی مرتب کر دیتے اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک وہ حیثیت بھی حاصل کر لیتے جو ولی سے مختص ہے ۔ ولی کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے :

شاعروں میں اُس کا نام کیا
جب ولی نے کیا ہو دیوان جمع

اور اس بات میں کسی شبہہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ جب ولی نے یہ شعر لکھا ، وہ یقیناً زندہ تھے ۔

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے "ولی کا سال وفات" از جمیل جالبی ، مطبوعہ جشن صد سالہ نمبر ، اورینٹل کالج میگزین ، ۱۹۷۲ء ، لاہور ۔
۲۔ فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی : ص ۵۲۸ ۔ دیوان ولی : نشان ۳۲۷۹ ۔
۳۔ ولی کے سنہ وفات کی تحقیق : ص ۱۹۶ ، رسالہ "اردو" جنوری ۱۹۳۳ء ۔
۴۔ مخزن نکات : از قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۱ ۔

(۴) اس بات کا کسی کے پاس کوئی حتمی ثبوت نہیں ہے کہ شاہ گلشن سے ولی کی ملاقات دلی میں نہیں ہوئی[1] ۔

(۵) ولی کا دیوان ، جیسا کہ مصحفی نے تذکرۂ ہندی[2] میں لکھا ہے کہ "در سنہ دوم فردوس آرامگاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ" آخر ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ء میں کیوں آیا ۔ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء سے ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ء تک یہ کہاں رہا ؟ اورنگ زیب نے گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ء میں اور بیجاپور ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء میں فتح کر لیا تھا ۔ اس دیوان کے اس سے پہلے نہ آنے کے کیا اسباب تھے ؟ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ء تک "دلی" میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا ۔ فائز ، حاتم ، آبرو وغیرہ داد سخن دے رہے تھے ۔

آئیے اب مندرجہ بالا باتوں پر غور کریں ؛ فراق اور ولی کا ذکر اکثر تذکرہ نویسوں اور اہل تحقیق نے کیا ہے ۔ ولی نے فراق کے ایک مصرعے کی تضمین بھی کی تھی :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب ، جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستیں آوے

ان دونوں کی چشمک کا ذکر بھی آیا ہے اور اسی سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار نقل کیا گیا ہے :

ترے اشعار ایسے نئیں فراق — کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں

ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراق ہم عصر تھے ۔ فراق کا سنہ ولادت ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء ہے جس کا ذکر خود فراق نے اپنی مثنوی "مراۃ الحشر"[3] میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے ۔ وہ اشعار

۱۔ محمد اکرام چغتائی نے "ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات" میں یہ بحث اٹھائی ہے جو قیاس پر مبنی ہے ، اردو نامہ ، ۲۳ واں شمارہ ، بابت مارچ ۱۹۶۶ء ۔
۲۔ تذکرۂ ہندی : از مصحفی ، ص ۸۰ ۔
۳۔ مراۃ الحشر : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

یہ ہیں :

مرے سِن ہے چالیس کے چار کم   توں چوتھے میں اب آیا رکھیا ہے قدم
ترے ہور مرے مل کے چالیس سال   کہتے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال

یہ مثنوی ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے آخری مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے :

کیا قصد تاریخ جب بولتا   ہو اجمال تفصیل کے کھولتا
تو مجھ دل کیا اس وزا انتخاب   ہو دیکھو جو ہے بابرکت کتاب
(۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء)

گویا ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء میں فراق کی عمر ۳۶ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال کو چودہ پندرہ سال ہو چکے تھے۔ ولی کے انتقال کے وقت، اگر غلطی سے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کو صحیح مان لیا جائے، فراق کی عمر ۲۲ سال اتنی ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراق کا ذکر آیا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء میں بستر مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی۔ یہ بات قرین قیاس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک اپنی شہرت کے بامِ عروج پر پہنچ چکا تھا، اٹھارہ انیس سال کے لونڈے کے منہ آئے اور اس کے مصرعے پر گرہ لگائے[1]۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراق اپنی مثنوی ''مراۃ الحشر'' (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء) میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صَرف ہوئی اور دکھنی میں وہ سرسری طور پر شعر کہتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں :

مری عمر سب فارسی میں سری   کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری
نکالے وقت، جیب میں کھولتا   ہو دکھنی بچن گہ گہ بولتا
لپٹ کم کیا ہوں میں دکھنی بچن   رکھیا ایں ہوں اتنے کوں لے کر جتن

پھر اسی مثنوی میں فراق نے جن مرحوم شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں نصرتی اور حسن شوقی تو شامل ہیں لیکن ولی کا ذکر نہیں ہے۔ ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء تک ولی کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مر چکا ہوتا اور فراق اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا۔ اس وقت خود فراق کی

---

[1] وہ شعر یہ ہے :
ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھاتا آستیں آوے

عمر ۴۶ سال تھی۔ لیکن وجدی ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء میں جب اپنی مثنوی ''مخزن عشق''[1] لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔ وجدی کے اشعار یہ ہیں :

غواصی، ہاشمی، طالب سخن سنج   ظہیرالدین جو ہے اسرار کا گنج
ولی کے وصف جے بولوں سو تھوڑا   کہاں اوسکے تلازم کوں ہے جوڑا
کہاں لگ شاعران کے یو گنوں ناتو   خدا کی مغفرت اون پر اچھو بہانو

ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن کی مغفرت کے لیے وجدی دعاگو ہے۔ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء مطابق ۸ جلوس محمد شاہی کے ثناءاللہ کے لکھے ہوئے نسخے میں، جس کا ترقیمہ ہم ولی کے نام کے سلسلے میں پہلے نقل کر چکے ہیں، ''دیوانِ اشعار ولی مسمی سید ولی محمد مرحوم'' کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء میں ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بجائے ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء کے بعد اور ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادہ حساب ہے کہ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد، استاد اور دوست سب کے سب ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بہت بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن کا انتقال[2] ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ء میں ہوتا ہے۔ خود فراق کا انتقال ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء کا واقعہ ہے۔ مولانا نورالدین صدیقی سہروردی کا سالِ وفات ۱۱۵۵ھ[3]/۱۷۴۲ء ہے۔ علی رضا سرہندی، ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر یوں آیا ہے :

بادشاہِ نجف ولی اللہ   پیر کامل علی رضا پایا

علی رضا کی وفات ۱۱۴۲ھ[4]/۱۷۲۹ء میں ہوتی ہے۔ مولانا نورالدین صدیقی

---

[1] مخزنِ عشق : از وجدی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
[2] سروِ آزاد : از میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۱۹۹، مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۹۱۳ء۔
[3] ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی، ص ۷۱۔
[4] تحفۃ الکرام : جلد اول، ص ۶۸۔

کے بڑے صاحب زادے شیخ محمد صالح عرف پیر بابا کا انتقال[1] ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ء میں ہوتا ہے۔ علی رضا سرہندی کے ایک مرید شاہ وحدت اللہ کا انتقال[2] ۱۱۴۹ھ/۱۷۳۶ء میں ہوتا ہے۔ اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوبیدار محمد یار خاں کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی[3] مرحوم کا خیال ہے کہ قیامِ دہلی کے زمانے میں ان سے ولی کی ملاقات ہوئی ہوگی۔ وہ شعر یہ ہے:

کیوں نہ ہووے عشق سوں آباد یہ ہندوستاں
حسن کی دلی کا صوبہ ہے محمد یار خاں

محمد یار خاں ولد اعتماد خاں ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ء میں دارالخلافہ دہلی کا صوبے دار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ء میں فوج داریِ مراد آباد کا اضافہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک وہ اس عہدے پر فائز رہا۔ بہادر شاہ اول کے زمانۂ حکومت میں ”کارِ نظامت و نگہبانیِ قلعۂ دہلی“ پر مقرر ہوا۔ فرخ سیر کے زمانے میں ”ہرچند آمد و رفتِ دربار نداشت اما بنام صوبہ داری گاہ بیگاہ مقدمات خبر باو رجوع میشد و در ہنگام اقتدار ساداتِ بارہہ خالصا سابق باو سپرد نمود۔ بعد از فرخ سیر ہرچند کارے نداشت اما جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد محمد شاہ ہم دو سہ مرتبہ بطلب باریابِ بادشاہی شدہ[4]۔“ اس سے معلوم ہوا کہ محمد یار خاں بھی عہدِ محمد شاہی تک زندہ رہا۔ ان حالات کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء ہی میں مار کر تحقیق کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک دلچسپ واقعہ ہے۔ جلوسِ محمد شاہی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ء میں جب ولی کا دیوان دہلی آیا تو اس وقت ولی یقیناً زندہ تھے۔

(۳)

ولی محمد، ولی دکنی نے (جن کا انتقال ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء—۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کے درمیانی عرصے میں ہوا) جب شعور کی آنکھ کھولی تو دکنی کلچر کی وہ تہذیبی

---

[1] تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۳۸۔
[2] تذکرۂ اولیائے دکن: جلد اول، ص ۲۶۳۔
[3] رسالہ ”معارف“: علی گڑھ، شمارہ ۱۲، ص ۱۳۳۔
[4] مآثر الامرا: جلد سوم، ص ۱۱۷ (فارسی)۔

اکائی پارہ پارہ ہو چکی تھی جس نے کئی سو سال تک معاشرتی، معاشی، مادی اور ذہنی و روحانی سطح پر اس کلچر کے سارے اجزا کو مربوط و ہم آہنگ کر رکھا تھا۔ اس وقت حسن شوقی اور اس کے شاگردوں اور پیرووں کی آوازیں سارے دکن میں گونج رہی تھیں اور غزل کی روایت، جو محمود، فیروز، خیالی سے ہوتی ہوئی حسن شوقی تک پہنچ کر نئے امکانات کو بروئے کار لائی تھی، اس دور کے جدید تہذیبی تقاضوں کو پورا کر رہی تھی۔ اس صنفِ سخن میں چھوٹے بڑے تجربات و احساسات اور فکر و خیال کے ٹکڑوں کو الگ الگ ایک فارم میں بیان کرنے کی زبردست صلاحیت موجود تھی۔ شمالی ہند کا تخلیقی ذہن اس وقت ایک شدید اندرونی کشمکش کا شکار تھا۔ وہ فارسی کو ذریعۂ اظہار کے طور پر باقی تو رکھنا چاہتا تھا لیکن یہ بھی محسوس کر رہا تھا کہ فارسی میں اس کی تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا اظہار بہت دشوار ہے۔ اس صورتِ حال میں جب ولی نے دکن کی ادبی روایت کو فارسی روایت کے قالب میں ڈھالا تو ایک ایسی روشنی پیدا ہوئی کہ شمال کے اہلِ کمال بھی، فارسی کو چھوڑ کر، اسی کی طرف لپکے۔ ولی کی شاعری کے اس نئے رنگ و روپ نے بیک وقت تخلیقی ذہنوں کی اس خواہش کو بھی آسودہ کر دیا کہ وہ فارسی کو چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور اس دشواری کو بھی دور کر دیا کہ تخلیقی قوتوں کا اظہار فارسی میں اُن کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔

جب ولی نے غزل کو اظہار کا ذریعہ بنایا اس وقت کم و بیش ساری دکنی روایت میں غزل کا تصوّر یہ تھا کہ اس سے صرف و محض عورتوں سے ”باتیں کرنے“ یا اُن کی باتیں کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ حسن و جمال، ناز و ادا، اٹکھیلیاں، رنگ رلیاں، اقرار و انکارِ وصل، جنس و جسم، خارجی پہلو ہی عام موضوعات تھے۔ ولی سے پہلے کی غزل میں کسی گہرے تجربے، احساس، یا حیات و کائنات کے شعور کا پتا نہیں چلتا۔ شاہی، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں بھی یہی تصوّر ہے اور محمد قلی قطب شاہ، وجہی، عبداللہ اور غواصی کے ہاں بھی یہی عمل نظر آتا ہے۔ لے دے کے محمود اور حسن شوقی کے ہاں اس تصوّر میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور موضوعات کے اعتبار سے ذرا تنوع پیدا ہو جاتا ہے۔ ولی نے اسی روایت کو اپنا کر، اس میں زندگی کے رنگا رنگ تجربات، تنوع اور داخلیت کو سمو کر غزل کے دائرے کو پوری زندگی پر پھیلا دیا۔ اس طرح ولی نے اپنی زندگی میں بیک وقت دو سطحوں پر دو شاعروں کا کام انجام دیا:

(۱) ولی نے شمال اور جنوب کی زبان کو ملا کر ایک ایسا ادبی روپ

دیا جو بیک وقت دونوں کے لیے قابلِ قبول تھا ۔ اظہار کے اس روپ نے اردو کو فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ یہ اس وقت سارے معاشرے کی شدید خواہش اور ضرورت تھی ۔

(۲) ولی نے غزل کو، اس جدید زبان کے ساتھ، اپنے اظہار کا ذریعہ بنا کر، جب اس کے موضوعات میں مجازی و حقیقی دونوں پہلوؤں کو ملا کر ایک کیا اور غزل کی خارجیت و "نسوانیت" کو دبا کر اپنے داخلی جذبات و احساسات اور وارداتِ قلبیہ کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو یہ ایک ایسی صنفِ ادب بن گئی جس میں زندگی کے ہر رنگ کے تجربات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ اسی کے ساتھ حسن و عشق، غمِ جاناں و غمِ دوراں اردو غزل کی نئی علامتیں بن گئیں اور انسانی زندگی کے چھوٹے بڑے تجربات غزل کے دامن میں سمٹ آئے ۔

اس کام کے علاوہ، جیسا کہ ہر بڑا شاعر کرتا ہے، ولی نے قدیم روایت کے بہترین اور زندہ اجزا کو اپنی شاعری میں سمیٹ لیا اور ان تمام آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کر لیا جو تاریخ کے ساز کے مختلف تاروں سے نکل رہی تھیں ۔ ولی دکنی کی شاعری میں سارے قدیم دور کی روح بھی بول رہی ہے اور ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں کو نئے امکانات سے متعارف بھی کرا رہی ہے ۔ اس کام کو پورا کرنے کے لیے ولی نے اُن تمام زمینوں میں غزلیں کہیں جن میں قدیم شعرائے دکن محمود، فیروز، خیالی، حسن شوق، محمد قلی قطب شاہ، نصرتی اور شاہی وغیرہ نے دادِ سخن دی تھی اور ساتھ ساتھ ایسی فارسی زمینوں میں بھی غزلیں لکھیں جو اردو کے مزاج سے مطابقت رکھتی تھیں ۔ اگر اس زاویۂ نظر سے آپ زیرِ نظر "تاریخِ ادب" کے اُن صفحات کا مطالعہ کریں جہاں قدیم شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے تو آپ دیکھیں گے کہ ولی کی آواز ان سب آوازوں سے مل بھی رہی ہے اور ان سے الگ بھی ہے ۔ ولی محبوب کا سراپا بیان کر رہا ہے تو اس میں "خارجیت" کے ساتھ "داخلیت" بھی شامل ہو گئی ہے ۔ غزل کی یہ روایت، جو آئندہ دور میں اپنے عروج کو پہنچی، اس کا سرچشمہ ولی کی غزل ہے ۔ جتنے مضامین اردو غزل سے وابستہ ہیں وہ سب ولی کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی لیے ولی کا نام اپنی اولیت اور روایت کے بانی کی حیثیت سے ہمیشہ سرفہرست و زندہ رہے گا ۔

غزل عاشقانہ شاعری کی ایک صنف ہے اور حسن و عشق سے پیدا ہونے

والے جذبات و احساسات کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار غزل میں ہوتا ہے ۔ ولی کی شاعری میں بھی حسن و عشق کا ہی جلوہ نظر آتا ہے لیکن یہاں ایک ایسے سوز اور عشق کے ایسے سادہ و پیچیدہ تجربے کا اظہار ہوتا ہے جو ایک طرف اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے اور دوسری طرف یہ "زندہ انسان" کے دل کی آواز ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد طالبِ عشق ہوا صورتِ انساں میں آ
جلوہ گر جب سوں وو جمال ہوا نورِ خورشید پائمال ہوا
ہے ترا حسن ہمیشہ یکساں جنّت سوں بہار کیوں کہ جاوے
عشق کی راہ کے مسافر کو ہر قدم تجھ گلی میں منزل ہے
اے نورِ جان و دیدہ ترے انتظار میں مدت ہوئی پلک سوں پلک آشنا نہیں
سفرِ عشق کا اگر ہے خیال ہمّت دل کوں زادِ راہ کرو
گل و بلبل کا گرم ہے بازار اس چمن میں جدھر نگاہ کرو
اے ولی طرزِ عشق آساں نئیں آزمایا ہوں میں کہ مشکل ہے

عشق میں عاشق پر جو کچھ گزرتی ہے اس کا بیان بھی احساس و جذبے کی اسی سطح پر ہوا ہے جس میں سوز نے ایک ایسا لوچ پیدا کر دیا ہے کہ ولی کے شعر پڑھنے یا سننے والے کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں :

عشق کے ہاتھ سے ہوئے دل ریش جگ میں کیا بادشاہ، کیا درویش
جو ہوا رازِ عشق سے آگاہ وہ زمانے کا فخرِ رازی ہے
جسے عشق کا تیر کاری لگے اسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے
پھر میری خبر لینے وہ صیّاد نہ آیا شاید کہ مرا حال اسے یاد نہ آیا
شرابِ شوق سے سرشار ہیں ہم کبھی بےخود، کبھی ہشیار ہیں ہم
نہ ڈھونڈو شہر میں فرہاد و مجنوں کا ٹھکانا تم
کہ ہے عشّاق کا مسکن کبھو صحرا کبھو پربت

غرض کہ عشق کی مختلف کیفیات، محبت و وفا کے رشتے اور رازِ عشق کا بیان ولی کی غزل میں جمع کر آیا ہے اور ایسے امکانات کو بروئے کار لایا ہے جن سے اردو شاعری کے سامنے نئے راستے کھل جاتے ہیں ۔

ولی کے تصورِ عشق میں وفاداری بشرطِ استواری کا عقیدہ بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ یہاں عاشق نہ بوالہوس ہے کہ حسن پرستی شعار کر لے اور نہ ہرجائی ہے کہ

در در جھانکتا پھرے۔ اس وفاداری کے سبب سے اس کے ہاں جلنے، تڑپنے اور اندر ہی اندر عشق کی آگ میں سلگنے کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ شاہی اور نصرتی کی طرح اپنے ''شکار'' سے کھیلتا نظر نہیں آتا بلکہ معشوق کی ہر ہر ادا اور اس کے خد و خال سے گرمیِ عشق کو تیز کر کے اپنی کیفیت، جذبے اور سوز کو گہرا کرتا ہے۔ شاہی جب محبوب کو دیکھتا ہے تو اس کے ہاتھ اُس کے جسم کی طرف بڑھتے ہیں اور سیج کے پھول سہکنے لگتے ہیں:

جوبن بھڑک کتے ہیں پیو مست ہو ملیں گے
آلنگ بدل رہوں اب بند کھول انگیا کا

نصرتی کہتا ہے:

یوں تالیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کوٹے پہ لگی رہٹ کی کوڑی
پکڑے ہے دل الگ سوں تکو چپ بھواں کو تان
منڈے شکار پر تو چڑاتی کمان کریا

لیکن ولی اپنے محبوب کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے:

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال   حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال
تو سر سے قدم تلک جھلک میں   گویا ہے قصیدہ انوری کا
نہ جانوں خط ترا کس بے خطا پر   چلا ہے آج فوجِ شام لے کر

آنکھیں ہیں یہ خوبانِ جہاں کی کہ لگی ہیں
بوٹی نہیں نرگس کی صنم تیری قبا پر
صنعت کے مصوّر نے صباحت کے صفحے پر
تصویر بنائی ہے ترے نور کو حل کر
لگتا ہے مجکو پنجۂ خورشید رعشہ دار
دیکھا ہوں جب سے دستِ نگاریں نگار کا

یہاں رنگ رلیاں منانے، جنسی تشنگی کو لذتِ وصل سے بجھانے اور عاشق کے لدیدے پن کا احساس نہیں ہوتا۔ ولی کے ہاں عشق میں ایک شائستگی ہے، سنجیدگی اور گہرائی ہے، ضبط اور ٹھہراؤ ہے۔ یہاں اُردو غزل میں تصوّرِ عشق پہلی بار علوی سطح پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس فرق کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے نصرتی اور ولی کے یہ دونوں شعر دوبارہ دیکھیے۔ نصرتی کہتا ہے:

یوں تالیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کوٹے پہ لگی رہٹ کی کوڑی

ولی کہتا ہے:

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال   حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال

نصرتی محبوب کی ناف کا تاثر بیان کر رہا ہے اور ولی خال کا۔ دونوں میں مذہبی روایت سے مدد لی گئی ہے۔ نصرتی زم زم کا ذکر کرتا ہے، ولی حوضِ کوثر اور بلال حبشی کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق محسوس ہوتا ہے۔ ولی کے ہاں شائستگی اور علویت ہے۔ نصرتی کے ہاں لدیدہ پن اور ''بھوک'' ہے۔ نصرتی کے لہجے میں کھینچا تانی کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ یہ آواز مردہ اور یہ لہجہ متروک ہو چکا ہے۔ ولی کے ہاں ایک مردانہ آواز سنائی دیتی ہے اور وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو آج بھی اُردو شاعری کا زندہ لہجہ ہے۔ یہاں فارسی روایت اُردو مزاج سے شیر و شکر ہو کر ایک ایسی شکل بنا رہی ہے جس میں ''ہندوی'' روح کی جھلک اور چھاپ بھی ہے اور ایرانی روح کی آواز بھی۔ یہی وہ ''ہند ایرانی'' روح ہے جس سے برعظیم کے مسلمانوں کی مخصوص تہذیب نے جنم لیا ہے، جسے ہم عرفِ عام ''ہند مسلم ثقافت'' کا نام دیتے ہیں اور جس میں سارے برعظیم کے مسلمان مشترک طور پر شریک ہیں اور اُردو زبان جس کی نمایندہ علامت ہے:

اس معانی کوں بوالہوس ناداں   کیوں کہ سمجھے ولی نے کیا پایا

قدیم غزل میں، مثنوی کے زیرِ اثر، محبوب کا سراپا بیان کرنا ایک عام موضوع تھا۔ اس موضوع کو ولی نے بھی قائم رکھا لیکن اس کے مزاج کی سنجیدگی، شائستگی اور احساسِ لطافت اسے اُس سطح پر نہیں آنے دیتے جس پر قلی، شاہی، نصرتی اور ہاشمی اتر آتے ہیں۔ ولی کی یہ مسلسل غزل دیکھیے جس میں اس نے محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ یہاں ایک جیتی جاگتی عورت کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور دل نشیں تاثرات کا نقشہ ہمیں مسحور کر لیتا ہے۔ یہاں خارجیت میں داخلیت مل جل گئی ہے:

مت غصّے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا
تجھ چال کی قیمت سوں نہیں دل ہے مرا واقف
اے ناز بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
اس رین اندھیری میں مت بھول پڑوں تس سوں
ٹک پاؤں کے بچھوؤں کی آواز سناتی جا

تجھ دل کے کبوتر کوں پکڑا ہے تری لٹ نے
یہ کام دھرم کا ہے ٹک اس کو چھڑاتی جا
تجھ مکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری
اے بُت کی پُجن ہاری اس بُت کو پجاتی جا
تجھ عشق میں جل جل کر سب تن کو کیا کاجل
یہ روشنی افزا ہے انکھیاں کو لگاتی جا
تجھ عشق میں دل جل جل کر جوگی کی لیا صورت
یکبار ارے سجن چھاتی سوں لگاتی جا
تجھ گھر کی طرف سندر آتا ہے ولی دائم
مشتاق ہے درسن کا ٹک درس دکھاتی جا

ولی کی یہ غزل خاص طور پر ہم نے اس لیے انتخاب کی ہے کہ اس میں قدیم رنگ محض جھلک رہا ہے۔ قدیم غزل کی طرح اس کے ذخیرۂ الفاظ اور انداز میں گیت کی مٹھاس شامل ہے۔ لیکن اس میں بھی دو باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ ایک تو وہ عاری تصور جس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں اور دوسرے وہ نئی "آواز" جو "انکھیوں کو لگاتی جا" "پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا" "آواز سناتی جا" کے لہجے میں محسوس ہوتی ہے اور جو آج بھی اردو شاعری اور زبان کی زندہ آواز ہے۔ قدیم اردو شاعری میں یہ آواز خال خال ہے اور وہ بھی دبی دبی اور سہمی سہمی سی سنائی دیتی ہے، لیکن ولی کے ہاں سب آوازیں اور لہجے زندہ ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ فرق ہے جو اس قدیم رنگ کی غزل میں بھی ہمیں دکھائی دیتا ہے اور جو ولی کو قدیم شعرا سے الگ کر کے سرخیلِ شعرائے جدید بنا دیتا ہے۔ آئیے اب آگے چلیں۔

ولی کا عشق خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔ اس نے "عشقِ مجاز" کے ان تمام پہلوؤں کا تجربہ حاصل کیا ہے جو ہند ایرانی روایت کے مطابق، عشق کی پہلی منزل ہے:

در وادیٔ حقیقت جن نے قدم رکھا ہے   اول قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرنا

اور اس کے بعد اس عشق کے سرے عشقِ حقیقی سے ملا دیے ہیں:

عارفاں پر ہمیشہ روشن ہے   کہ فنِ عاشقی عجب فن ہے

اس تصورِ عشق کے ذریعے ولی تصوف کی روایت کو اپنے موضوعات کے پھیلاؤ اور کم و بیش ساری علامات کے ساتھ اردو شاعری کے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور اپنے نئے لہجے اور زندہ آوازوں سے ان میں ایک ایسا رنگ بھر دیتا ہے جو

آنے والی نسلوں کی نظروں میں کھب جاتا ہے۔ یہاں شائستگی و لطافت کے ساتھ ایک نرم روی، بےنیازی، درویشانہ قناعت کا احساس ہوتا ہے۔ ولی کے دیوان کی بیشتر غزلیں اسی رنگ میں ملتی ہیں:

ہر ایک سوں متواضع ہو سروری یہ ہے   سنبھال کشتیٔ دل کو قلندری یہ ہے
نکال خاطرِ فاتر سوں جامِ جم کا خیال   صفا کر آئنہ دل کا سکندری یہ ہے
خیالِ یار کو رکھ اپنے دل میں محکم کر   کہ عاشقاں کے نزک شیشہ پری یہ ہے

چند شعر اور سنیے:

زندگی جامِ عیش ہے، لیکن   فائدہ کیا اگر مدام نہیں
خودی سے اولاً خالی ہو اے دل   اگر اس شمعِ روشن کی لگن ہے

پایا ہوں ولی سلطنتِ ملکِ قناعت
اب تخت و چتر حق میں مرے ارض و سما ہے

طمعِ مال کی سربسر عیب ہے   خیالاتِ گنجِ جہاں سر سے ٹال

"وادیٔ حقیقت" میں "یار" سے زیادہ "خیالِ یار" اہم ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی عشقِ مجاز کے اظہار کی طرح یہ محسوس ہوتا ہے کہ بات شاعر کے دل کے نہاں خانے سے نکل رہی ہے۔ چونکہ وہ سچائی شعار ہے اس لیے زاہد، واعظ، ناصح پر پھبتی کسنے کا اظہار بھی ولی کی شاعری میں ہو رہا ہے۔ تصوف کے لحاظ سے یہ فکر کا منفی پہلو ہے لیکن زاہد کی مذمت ہے، واعظ کی پگڑی اچھالنی ہے، ناصح پر پھبتی کسنے سے اخلاق کا وہ درس مقصود ہے جو سخت دلی اور ریاکاری کے پرزے اڑاتا ہے۔ اس قسم کی شاعری کا مقصد اخلاق سے نفرت دلانا نہیں ہے بلکہ سچے اخلاق کی طرف لاتا ہے۔ جب ولی کہتے ہیں:

زاہد کو مثلِ دانۂ تسبیح ایک آن
کوچے سنی رہا سوں نکلنا محال ہے
شیخ مت گھر سے نکل آج کہ خوباں کے حضور
گول دستار تری باعثِ رسوائی ہے
حقیقت سے تری مدت سے ہم واقف ہیں اے زاہد
عبث ہم پختہ مغزوں سے نہ کر اظہارِ خامی کا
کیا بےخبر ہوا ہے معلم صنم کو دیکھ
مکتب میں اس کے بھول گیا ہے کتاب آج
آلودہ کیوں نہ ہووے دامانِ پاک زاہد
جب دستِ نازنیں میں جامِ شراب ہووے

تو وہ منافقت، سنگ دلی اور قول و فعل کے تضاد کی مذمت کرتے ہیں۔ جہاں وہ خود ناصح کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں وہاں ان کی شاعری میں تعمیم کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کے سمندر میں گہرا غوطہ لگا کر وہ عقل و دانش کا ایک سچا موتی لائے ہیں۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آیندہ دور کی شاعری میں بہت مقبول ہوا:

سختی کے بعد عیش کا امیدوار رہ   آخر ہے روزہ دار کو اک روز عید یاں
مجھ کو پہنچتی ہے آرسی سے یہ بات   صاف دل وقت کا سکندر ہے
بھروسا نہیں دولتِ تیز کا   عجب نیں کہ تا ظہر آوے زوال

ولی کے ہاں ایسے اشعار کی کثرت ہے جو زندگی کے گہرے اور رنگا رنگ تجربات کو سامنے لا کر ہمارے شعور و احساس کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ سیدھے سادے لفظوں میں جذبے کی گہرائی سے پیدا ہونے والا تاثر پڑھنے والے کے دل پر اثر کرتا ہے اور ولی کے اشعار ہماری زبان پر چڑھ کر، ہمارے سوئے ہوئے جذبوں کو جگا کر، شعور کو وسیع اور اظہار کو سہل بنا کر، ہمارا کتھارسس، ہماری تہذیب کو دیتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

بات رہ جانے کی قاصد وقت رہنے کا نہیں
دل تڑپتا ہے شتابی لا خبر دلدار کی

شغل بہتر ہے عشق بازی کا   کیا حقیقی و کیا مجازی کا
شبِ فرقت میں مونس و ہمدم   بے قراری و آہ و زاری ہے
مفلسی سب بہار کھوتی ہے   مرد کا اعتبار کھوتی ہے
باعثِ رسوائیِ عالم ولی   مفلسی ہے، مفلسی ہے، مفلسی
پھر میری خبر لینے وہ صیاد نہ آیا   شاید کہ مرا حال اسے یاد نہ آیا
صد حیف کہ وہ یار میرے پاس نہ آیا   میرا سخنِ راست اسے راس نہ آیا
ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جی میں   مشکل ہے جی سے مجھ کو اب امتیاز کرنا

ولی اس گوہرِ کانِ حیا کی کیا کہوں خوبی
مرے گھر اس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آوے

ان اشعار میں ہمیں تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل سے ولی نے غزل کا دامن اتنا وسیع کر دیا کہ اس میں ہر قسم کے خیالات، موضوعات، احساسات، جذبات، تجربات اور واردات کے اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور اردو غزل کو وہ رنگِ سخن مل گیا جو آج بھی زندہ و باقی ہے۔

یہ رنگِ سخن ولی نے ہندوی اور فارسی پھولوں کے رنگ و بو سے بنایا ہے۔ جن اثرات کو انھوں نے اپنی غزل میں سمویا ان میں فکرِ رسا، معنی و مضمون آفرینی، لفظ و معنی کا رشتہ، اثر آفرینی و درد، حلاوت، چاشنی و شیرینی، لطافت و شوق انگیزی وہ بنیادی خصوصیات ہیں جنھیں ولی نے اُردو شاعری اور خصوصیت سے غزل کا جزو بنا دیا ہے۔ جن فارسی شعرا سے ولی نے یہ اثرات قبول کر کے اپنے فکر و احساس کا حصہ بنایا ہے اُن میں انوری، جمالی، جامی، عُرفی، خاقانی، فردوسی، ہلالی، فیضی، قدسی، طالب، شیدا، خسرو، صائب اور شوکت وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس معیار و اثر کا ذکر ولی نے اپنے دیوان میں جابجا کیا ہے:

اے ولی تجھ سخن کو وہ پہنچے   جس کو حق نے دیا ہے فکرِ رسا
ولی تو بحرِ معنی کا ہے غوّاص   ہر اک مصرع ترا موتیاں کی لڑ ہے
اے ولی لگتا ہے ہر دل کوں عزیز   شعر تیرا بس کہ شوق انگیز ہے
ہر سخن تیرا لطافت سے ولی   مثلِ گوہر زینتِ ہر گوش ہے
گرچہ پابندِ لفظ ہوں لیکن   دل مرا عاشقِ معانی ہے
ولی شعر میرا سراسر ہے درد   خط و خال کی بات ہے خال خال

ولی شیریں زبانی کی نہیں ہے چاشنی سب کو
حلاوت فہم کو میرا سخن شہد و شکر دستا

یہی معیارِ شاعری ولی کے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے۔ وہ ہر سمت میں جاتا ہے، ہر رنگِ سخن کو دیکھتا ہے، ہر موضوع کو بیان کرتا ہے، ہر چھوٹے بڑے تجربے کو لفظوں سے پکڑتا ہے لیکن اس کی فکرِ رسا، شیریں زبانی، حلاوت و لطافت کے دامن کو نہیں چھوڑتی۔ غزل چونکہ بنیادی طور پر صنفِ نازک سے کلام کرنے کا نام ہے اس لیے غزل کے طرز کا کمال سادگی، نرمی، شیرینی اور شوق انگیزی مانا گیا ہے۔ فکرِ رسا کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک ایسے طرز کو اختیار کرے جس کی بنیادی صفت سادگی ہو۔ یہ سادگی جب اپنے کمال کو پہنچتی ہے تو ایک طرف اثر و تاثیر کے اعتبار سے گہری ہو جاتی ہے اور دوسری طرف اس کا طرزِ ادا نرم ہو کر بات چیت کی زبان سے مل جاتا ہے۔ اس سطح پر نظم و نثر کے حدود میں امتیاز باقی نہیں رہتا۔ فن شاعری میں اسے سہلِ ممتنع کہا جاتا ہے۔ یہ تخلیقی سطح کا ایک اعلیٰ درجہ ہے اور ہر بڑے شاعر نے اظہار کے اس درجے پر پہنچ کر اظہارِ افتخار کیا ہے۔

مشکل پسند غالب بھی اپنے خطوط میں دوسروں کو اس سادگی کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ ولی بھی سہلِ ممتنع کی اس پُر اثر سادگی تک پہنچ جاتے ہیں اور یہ سادگی مشکل زمینوں میں بھی قائم رہتی ہے:

آشنائی نہیں تو جاتا ہوں   کیا کروں جی اداس ہوتا ہے
کیونکہ کپڑے رنگوں ترے غم میں   عاشقی میں لباس ہوتا ہے
تجھ جدائی میں نہیں اکیلا میں   درد و غم آس پاس ہوتا ہے
کم نگاہی سوں دیکھتے ہیں ولے   کام اپنا تمام کرتے ہیں
دشمنِ دیں کا دین دشمن ہے   راہزن کا چراغ دشمن ہے
جیسے عشق کا تیر کاری لگے   اے زندگی کیوں نہ بھاری لگے
آج سرسبز کوہ و صحرا ہے   ہر طرف سیر ہے تماشا ہے
نہ پوچھو خود بخود موہن میں اڑ ہے   رقیبِ روسیہ فتنہ کی جڑ ہے

یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ ولی کے کلام کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ سادگی اکثر غزلوں میں عام سوال جواب اور مکالمے کا رنگ اختیار کر لیتی ہے مثلاً:

اولیا مری نگہ کی قیمت ہے دو جہان
جس دیکھنے سوں دل میں ترے ہے طرب عجب
اس دولتِ عظیم کوں یوں مفت مانگنا
لگتی ہے مجکوں بات تری بے ادب عجب

ولی کے ہاں یہ سادگی پُر فن ہے۔ یہ اس کا طرزِ ادا ہے جس میں وہ صنائع بدائع کی رنگ آمیزی بھی بڑے سلیقے سے کرتا ہے۔ یہ صنائع ولی کے ہاں احساس و اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو جانے سے از خود پیدا ہوتے ہیں۔ ان سے اس کی شاعری میں اثر و تاثر اور حسنِ بیان پیدا ہوتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ، تجنیس، تلمیح، حسنِ تعلیل، تجاہلِ عارفانہ، صنعتِ عکس، ایراد المثل، مراۃ النظیر، مستزاد، محاکات اور ایہام وغیرہ اس کے ہاں نئی اثر اور رواں میں اضافہ کرتے ہیں۔ ولی کا کمال یہ ہے کہ اس نے اردو غزل میں یہ سب خصوصیات شامل کر کے آنے والی نسلوں کو ایک ایسے راستے پر لگا دیا کہ آیندہ دو سو سال تک اردو شاعری اسی کے بنائے ہوئے راستے پر چلتی رہی۔ صنعتِ ایہام کو جس خوبی سے ولی نے استعمال کیا ہے، بہت کم شاعر اس کو پہنچ سکے ہیں۔ یہی وہ خصوصیت تھی جس کو شمالی ہند کے شعرا کی پہلی نسل نے ولی کی شاعری کی بنیادی صفت مان کر زمین آسمان کے قلابے ملا دیے۔ ولی نے مجاز و حقیقت کو

معنی کی سطح پر ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اس صنعت کو استعمال کیا تھا اور رمز و اشارہ سے معنی کے حسنِ بیان کو ابھارا تھا۔ اسی لیے صنعتِ ایہام ولی کے ہاں لطف دیتی ہے:

موسیٰ جو آ کے دیکھے تجھ نور کا تماشا
اس کو پہاڑ ہووے پھر طُور کا تماشا

اعجازِ حسن دیکھ کے وہ روئے با عرق   پیدا کیا ہے چشمۂ آتش سے آب آج
بھروسا نہیں دولتِ تیز کا   عجب ایں کی تا ظہور آوے زوال

معرکے میں عشق کے ہر بوالہوس کا کام کیا
دیکھ حالت کیا ہوئی منصور سے سردار کی

نہ جانوں خط ترا کس بے خطا پر   چلا ہے آج افواجِ شام لے کر

میر، سودا، غالب، مصحفی اور مومن کے ہاں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں لیکن کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ الفاظ سے دو معنی پیدا کرنے کی بالجبر کوشش کی جا رہی ہے۔ آیندہ دور میں جب صنعتِ ایہام ذریعے کے بجائے منزل بن گئی تو یہ اردو شاعری کی ایک ایسی "طوائف" بن گئی، جس کے حیا سوز پھکڑپن پر، اگلی نسل کے شعرا میرزا مظہر جانجاناں، حاتم اور میر و سودا وغیرہ بھی کانوں پر ہاتھ دھرنے لگے۔

غرض کہ ولی کی شاعری میں اتنے پہلو، اتنے موضوعات، اتنے تجرباتِ زندگی سمٹ آئے ہیں کہ جس پہلو سے اردو غزل کو دیکھیے اس کی واضح ابتدا ولی سے ہوتی ہے۔ ولی کی غزل میں اردو غزل کی کم و بیش وہ ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں جو سراج سے لے کر داغ تک مختلف شاعروں کی انفرادیت کی نشانیاں بنیں اور جن سے آج تک "بزمِ معنی کی شمع روشن ہے[1]"۔

ولی کی ایک اور خصوصیت ان کا وہ مخصوص راگ اور وہ لَے ہے جس سے اردو شاعری پہلی بار بھرپور طریقے سے آشنا ہوئی اور یہ راگ اور لَے خود اردو شاعری سے مخصوص ہو گئے۔ اس راگ کو مسلسل غزلوں میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ شعروں کا مجموعی راگ ایک ہی احساس کے پھیلاؤ سے ہم آہنگ ہو کر سُروں کو بیدار کرتا ہے اور راگ کا نرم خرام دریا بہنے لگتا ہے۔

---

[1] ولی کا شعر ہے:
اے ولی صاحبِ سخن کی زباں   بزمِ معنی کی شمع روشن ہے

لمبی بحروں کی غزلوں میں یہ راگ پھیل گیا ہے اور اس میں ایک آہستہ روی پیدا ہوگئی ہے ، لیکن چھوٹی بحروں کی غزلوں میں یہ راگ اپنی تیزی سے اثر کو گہرا کر دیتا ہے ۔ ولی کی لَے ، اس کے ترنم اور لہجے سے اردو شاعری کا مخصوص ترنم اور لہجہ قائم ہوتا ہے — اردو شاعری کے قدرتی راگ (Rhythm) کو دریافت کرنے میں بھی اولیت کا سہرا ولی ہی کے سر بندھتا ہے :

اس شعر کی یہ طرح نکالا ہے جب ولی
ہو اختراع سن کے رہے دل میں سب عجب

(۴)

صفیر بلگرامی[1] نے ولی کے اشعار کو زبان کے لحاظ سے تین قسموں میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلی قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو خاص اس وقت کی زبان میں ہیں اور جن میں تبدیلی نہیں ہو سکتی ۔ دوسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جن کے لفظوں کی تبدیلی سے اس وقت کی زبان بن سکتی ہے اور تیسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو بالکل اس وقت کی زبان اور تراکیب کے معلوم ہوتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جو سودا ، میر اور مصحفی کے زمانے تک کی زبان میں ہیں اور دوسرے وہ جو ناسخ سے لے کر حال کے زمانے تک کی زبان میں ہیں ۔ پہلی قسم یعنی ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے جن میں خالص دکنی ، گجری اور ہندوی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ زبان بھی ، اگر اس کا مقابلہ قدیم شعرا سے کیا جائے تو بہت صاف اور سادہ نظر آئے گی ۔ دیوان میں دوسری قسم کے اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان میں چند مخصوص الفاظ ، جو دکنی میں رائج تھے ، استعمال میں لائے گئے ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی ان کی زبان بھی تیسری قسم کے اشعار جیسی ہے ۔ تیسری قسم کے اشعار ہمارے دور کی زبان جیسے ہیں ۔ زبان کی سطح پر ایک طرف ولی نے گزشتہ دو سو سال کی زبان کو جدید رنگ سے ملا کر اپنی شاعری میں جذب کیا اور دوسری طرف اسے آیندہ آنے والی دو صدیوں کی زبان سے بھی ملادیا ۔ اس طرح دسویں صدی ہجری سے لے کر تیرھویں صدی ہجری تک کی زبان ولی کے کلام میں موجود ہے ۔ یہ وہ تعمیری صلاحیت ہے

---

[1] جلوۂ خضر : سید فرزند احمد صفیر بلگرامی ، ص ۶۹ — ۷۶ ، مطبوعہ مطبع نور الانوار ، آرہ ، بار اول ۔

جس کی داد ہمیشہ دی جاتی رہے گی ۔

ولی کی غیر معمولی زبان دانی اور تعمیری صلاحیت و شعور پر ہمیں ذرا دیر کو حیرت ضرور ہوتی ہے لیکن تہذیبی اور سماجی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دکن میں زبان کی دو صورتیں ہو گئی تھیں ۔ ایک وہ جو دولت آباد کے علاقے سے باہر دکن کے دوردراز علاقوں میں رائج تھی ۔ اس زبان کو شمال کے مرکز دہلی سے تعلق رکھنے کے کم مواقع ملے تھے ۔ دوسری وہ زبان جو دولت آباد اور اس کے نواح میں رائج تھی اور جس کا مرکز اس وقت اورنگ آباد تھا ۔ دولت آباد اورنگ آباد سے صرف سات میل کے فاصلے پر واقع ہے ۔ مغلوں کے حملوں اور فتوحات کا اثر یہ ہوا کہ ایک بار پھر شمالی ہند والے دولت آباد کے علاقے میں آباد ہو گئے اور شمال کی زبان یہاں کے گلی کوچوں میں رائج ہو گئی ۔ یہی وہ زبان ہے جو ولی کو ایک حد تک بنی بنائی ملی اور جسے اپنا کر تخلیقی صلاحیتوں سے اپنی شاعری میں نکھارا جس میں فارسی طرزِ احساس نے ، کلچر ، زبان ، اسالیب ، لہجے ، موضوع ، ذخیرۂ الفاظ اور محاوروں نے ایک ایسا مخصوص رنگِ زبان و سخن پیدا کیا جو ولی کے ساتھ مخصوص ہے ۔ اگر دکن میں شاعری کی اتنی پرانی روایت موجود نہ ہوتی اور شمال کی زبان اس طور پر دکن نہ پہنچتی تو ولی کے لیے یہ کارنامہ انجام دینا بھی ممکن نہ ہوتا ۔ ولی سیاسی ، معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب خود معاشرے کو ، زبان کو ، شاعری کو ایک ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جو دکن کی ادبی روایت کو شمال کی زبان اور فارسی روایت سے ملا کر ایک ایسا رنگ پیدا کر دے جو نہ صرف سب کے لیے قابلِ قبول ہو بلکہ جس میں تخلیقی ذہنوں کو نئے امکانات بھی نظر آئیں ۔ یہی کام ولی دکنی نے انجام دیا ۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے ہاں زبان کا ارتقا ایک طرف دکنی سے ریختہ کی طرف ہو رہا ہے اور ساتھ ساتھ ریختہ سے اردوئے معلّٰی کی طرف بھی ۔ یہ دو نسلوں کا کام ولی نے خود انجام دیا ۔ ولی کے بعد آگے چل کر اردو کے "دو اسکول" ہوگئے : ایک وہ شاعر جن کے کلام میں بقول فراق گورکھپوری "اردو پن" پایا جاتا ہے اور دوسرے وہ جن کے کلام میں "فارسی پن" ملتا ہے ۔ ولی ان دونوں سکولوں کے پیش رو ہیں ۔ تاریخِ ادب کا تقابلی مطالعہ بتاتا ہے کہ ولی اردو کو اس مقام سے کہیں آگے لے گئے جو مقام انگریزی زبان کے چوسر کے ہاں نظر آتا ہے ۔ ولی کے ہم عصر ڈرائڈن کی زبان ارتقا کے لحاظ سے ولی سے آگے ضرور ہے لیکن اسپنسر کی زبان اور ولی کی زبان ایک ہی درجۂ ارتقا

پر کھڑی دکھائی دیتی ہیں ۔ ولی نے اردو زبان کو ایک ایسے مقام پر پہنچایا جہاں سے اس کے ارتقا کی ہر صورت کا آغاز ہو سکتا تھا ۔ اسی لیے ولی کی زبان آیندہ کی زبان کی نشان دہی کرتی ہے ۔

اس رنگِ زبان و بیان کے نکھارنے میں ولی نے ، جیسا کہ ہم لکھ چکے ہیں ، فارسی زبان سے دل کھول کر استفادہ کیا اور اس کے ضرب الامثال ، روزمرہ اور اشعار کو ریختہ کے قالب میں ڈھالا ۔ ولی کے ترجموں کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے فارسی زبان کی ''دوشیزگی'' کو بھی اپنے ریختہ میں قائم رکھا ہے ۔ ایسے اشعار کا شمار ممکن نہیں ہے جن میں ولی کے اشعار خیال و اظہار کی سطح پر فارسی اشعار سے ٹکراتے ہیں لیکن ایسے اشعار کی مثالیں ضرور دی جا سکتی ہیں جن میں ولی نے فارسی شعر کا ریختہ میں ترجمہ کیا ہے یا فارسی زمین کو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے ۔ ''شعر الہند''[1] میں ایسی کئی مثالیں دی گئی ہیں ۔

امیر خسرو کی مشہور غزل ہے :

جاں ز تن بردی و در جانی ہنوز   دردہا دادی و درمانی ہنوز

اسی زمین میں ولی کا شعر دیکھیے :

تو ہے رشکِ ماہِ کنعانی ہنوز   تجھ کو ہے خوباں میں سلطانی ہنوز

نظیری کی غزل کا مطلع ہے :

چہ خوش است با دو یکدل سرِ حرف باز کردن
سخنِ نہفتہ گفتن ، گلۂ دراز کردن

ولی کی غزل کا ایک شعر اسی زمین میں دیکھیے :

ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں   فتنہ کا عاشقاں پر دروازہ باز کرناں

نظیری کی غزل کے اس شعر کو :

مہماں گرفتہ جا بمیانِ جانِ شیریں   کہ تواں ترا و جاں را ز وہم امتیاز کردن

ولی نے اس طرح ''ریختایا'' ہے :

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں تجھکو اب امتیاز کرنا

---

[1] شعر الہند : حصہ اول ، عبدالسلام ندوی ، ص ۲۷ - ۲۸ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ، طبع سوم ، ۱۹۳۲ء ۔

امیر خسرو[1] کا شعر ہے :

از سرِ بالینِ من برخیز اے ناداں طبیب
دردمندِ عشق را دارو بجز دیدار نیست

ولی نے اس مضمون کو اس طرح باندھا ہے :

مجھ درد پر دوا نہ کرو تم حکیم کا   بِن وصل نیں علاج بِرہ کے سقیم کا

خواجہ حافظ کا مصرع ہے : ع

بہ آب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روئے زیبا را

ولی نے اس مصرعے کو یوں اپنایا ہے :

لباسِ خوب کی حاجت نہیں حق کے سنوارے کو

نظیری کا شعر ہے :

تحقیقِ حالِ ما ز نگہ می تواں نمود   حرفے ز حالِ خویش بہ سیما نوشتہ ایم

ولی کا شعر ہے :

پیتم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج
یہ نقشِ قدم صفحۂ سیما پہ لکھا ہوں[2]

اسی طرح فارسی محاوروں کے ترجمے بھی کثرت سے کیے ہیں ۔ چند مثالیں[3] یہ ہیں :

دل بستن = دل باندھنا

ع : ولی جن نے نہ باندھیا دل کوں اپنے نونہالاں سے

خوش آمدن = خوش آنا

ع : نہ جاؤں صحنِ گلشن میں کہ خوش آتا نہیں مجھ کوں

دم زدن = دم مارنا

ع : بھبوتی مکھ پہ لیا دم مارتی ہے خاک ساری کا

دامن گرفتن = دامن پکڑنا

ع : تو بہتر یوں ہے جا دامن پکڑ عشقِ مجازی کا

شیوہ گرفتن = شیوہ لینا

ع : لیا ہے اس سبب دل نے مرے شیوہ گدائی کا

روا داشتن = روا رکھنا

ع : رکھتا ہے کیوں جفا کو مجھ پر روا اے ظالم

---

[1] ، [2] ۔ ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی ، ص ۱۳۰ ۔

[3] ۔ ایضاً ص ۱۳۴—۱۳۹ ۔

آب کردن = آب کرنا
ع : اے ولی دل کو آب کرتی ہے
نماز کردن = نماز کرنا
ع : کرتی ہیں تیری پلکاں مل کر نماز گویا
گرم شدن بازار = بازار گرم ہونا
ع : ہوا ہے گرم تیرے عشق کا بازار ہر جانب
عبارت بودن = عبارت ہونا
ع : وہ زلف و رُخ کہ جن سے عبارت ہے دن و رات
حساب گرفتن = حساب لینا
ع : لیتا ہے اس کے ناز و ادا کا حساب آج
تماشا کردن = تماشا کرنا
ع : مجھ مکھ کا نور جب سوں تماشا کیا ولی
کمر بستن = کمر باندھنا
ع : آیا جو کمر باندھ کے تو جور و جفا پر
جا کردن = جا کرنا
ع : گوہر اس کی نظر میں جا نہ کرے
چشم داشتن = چشم رکھنا
ع : چشم رکھتا ہوں اے سجن کہ پڑھوں
جفا کشیدن = جفا کھینچنا
ع : سدا عاشقاں کھینچتے ہیں جفا
تنگ شدن = تنگ ہونا
ع : اے دوستاں تنگ ہوا ہوں میں ہوش سے

فارسی محاوروں اور روزمرہ کے ترجموں کا یہ رجحان نہ صرف ولی کے بعد کے دور میں نظر آتا ہے بلکہ میر و سودا ، ناسخ و آتش ، میر حسن و انیس اور غالب و اقبال تک قائم رہتا ہے ۔ اس رجحان نے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کر کے اظہار کی قوتوں کو دوبالا کیا ہے ۔ آج ترجموں کا یہی رجحان انگریزی محاوروں ، فقروں اور روزمرہ کے ذریعے اردو زبان کے دامن کو وسیع کر رہا ہے ۔

غزل ، جس کا مطالعہ ہم نے تفصیل سے کیا ہے ، ولی کے ہاں بنیادی صنفِ سخن کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیاتِ شاعری آ جاتی ہیں جن کی وجہ سے ولی اردو شاعری کا باوا آدم کہلاتا ہے ۔ لیکن "کلیات" میں غزل کے علاوہ اور اصنافِ سخن بھی ملتی ہیں ۔ قصیدہ ، جو بادشاہوں کے دور میں شاعری کا خاص میدان تھا ، ولی کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن اس صنفِ سخن کو اس نے کسی بادشاہ یا امیر کی مدح کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ حمد ، نعت ، منقبت اور مدحِ مرشدِ طریقت کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ولی کے قصیدے طویل نہیں ہیں اور نہ ان میں مشکل بحروں میں طبع آزمائی کر کے قادر الکلامی دکھائی گئی ہے البتہ اچھوتے خیالات ، شوکتِ الفاظ اور زورِ طبیعت کے اوصاف سے ان کے قصیدے ضرور معمور ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ گلشن سے ملاقات سے پہلے ولی کی توجہ قصیدوں کی طرف رہی کیونکہ ان قصیدوں میں دکنی اثر بمقابلہ غزل کے زیادہ ہے ۔

قصیدوں کے علاوہ کچھ ترکیب بند اور ترجیع بند بھی ملتے ہیں جن میں قصیدوں کا رنگ غالب ہے ۔ ان میں شاہ وجیہ الدین کی مدح والا ترجیع بند خاص طور پر قابلِ ذکر ہے ۔ جیسے غالب نے اکثر اپنی غزلوں میں مدحیہ شعر کہہ کر حقِ دوستی ادا کرنے کی کوشش کی ہے ، اسی طرح ولی کے ہاں بھی غزل کے اشعار میں مختلف دوست احباب اور بزرگوں کے نام آتے ہیں جن میں سید ابوالمعالی ، گوبند لال ، امرت لال ، کھیم داس ، محمد مراد ، محمد یار خاں ، علی رضا اور شمس الدین وغیرہ قابلِ ذکر ہیں ۔ عمومی حیثیت سے ولی کے قصیدے اور دوسری اصنافِ سخن محض تاریخی دلچسپی رکھتے ہیں ۔ ان کے ہاں قصیدے کی وہ نوعیت نہیں ہے جو نصرتی کے ہاں ملتی ہے جہاں یہ صنف پہلی بار اپنے عروج و کمال کو پہنچ جاتی ہے ۔

ولی نے "قطعات" بھی لکھے ہیں جن میں تعریفِ گجرات و تعریفِ شہر سورت قابلِ ذکر ہے ۔ رباعیوں کا موضوع بے ثباتیِ دہر ، نعتِ رسول اور درسِ اخلاق ہے ۔ کچھ رباعیوں میں وارداتِ عشق بھی بیان کیے گئے ہیں ۔ ان سب اصنافِ شاعری کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ولی کی صلاحیتوں کے جوہر غزل اور صرف غزل میں کھلے ہیں ۔

ولی بحیثیت "اثر" ایک بڑا شاعر ہے ۔ اس اثر کو سمجھنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ وہ صنفِ سخن اور رنگِ کلام جو ولی نے کمال خوبی سے استعمال کیا اس سے اس کے اپنے دور کے شعرا کس حد تک متاثر ہوئے اور بعد کے شعرا نے اسے کس حد تک قبول کیا ۔ اگر کوئی بڑا شاعر

ایسا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنا کر اس کے سارے امکانات کو خود ہی اپنے تصرّف میں لے آتا ہے تو ایسے شاعر کا فیض اُس شاعر کے مقابلے میں کم ہوتا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنانے کے باوجود امکانات کے سرے نکال کر دوسروں کے لیے چھوڑ جاتا ہے۔ ولی ایک ایسا ہی شاعر ہے جس نے امکانات کا وسیع راستہ آنے والے شعرا کے سامنے کھول دیا اور جس پر چل کر اردو غزل وہاں پہنچ گئی جہاں وہ آج نظر آتی ہے۔ ولی کے بعد آنے والے شعرا نے غزل کو بنیادی صنفِ سخن کی حیثیت سے قبول کر لیا اور ولی کی غزل کے رجحانات اُردو غزل کے بنیادی رجحانات بن گئے۔ یہ بات یاد رہے کہ آگے چل کر جتنے رجحانات نمایاں ہوئے وہ خواہ عشقیہ شاعری کا رجحان ہو یا ایہام پسندی کا، لکھنوی شاعری کی خارجیت اور مسّی چوٹی والی شاعری ہو، مسائلِ تصوّف کے بیان والی شاعری ہو یا ایسی شاعری ہو جس میں داخلیت اور رنگا رنگ تجربات کا بیان ہو یا اصلاحِ زبان و بیان کی تحریک ہو، سب کا مبدأ ولی ہے۔ ولی کا اجتہاد اتنا بڑا ہے کہ اردو غزل نے جو رخ بھی بدلا اس میں ولی ہی کو رہبر پایا۔ چاسر نے جیسے فرانسیسی زبان و ادب کی مدد سے انگریزی زبان و ادب کو ایک نیا معیار دیا، ویسے ہی ولی نے فارسی کی مدد سے اردو کو ایک نیا اور بڑا معیار عطا کیا۔ اسی لیے زبان کو ایک معیار پر لانے، غزل کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کرنے اور اُردو شاعری کو ایک نیا رخ دینے والے کی حیثیت سے ولی کا بابِ سخن[1] تاقیامت کھلا رہے گا۔

☆ ☆ ☆

---

[1] ولی کا شعر ہے:

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

دوسرا باب

معاصرینِ ولی اور بعد کی نسل

عہد آفریں شاعر کی پیدائش کسی تہذیب کی زندگی میں ایک عظیم واقعہ ہوتی ہے۔ ایسا شاعر تہذیب کے جس لمحے میں پیدا ہوتا ہے اور تہذیب کے وہ عوامل جو اس کی پیدائش کا موجب بنتے ہیں، پورے طور پر اُس کے قبضۂ قدرت میں ہوتے ہیں۔ روحِ عصر اس کے خون میں گردش کر رہی ہوتی ہے اور اس کی زبان زمانے کی زبان بن جاتی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے معاشرے کی روح اُس سے آسودہ ہوتی ہے اور معاشرہ اُس کے افکار و اظہار کو قبول کرنے کے لیے اندر سے تیار ہوتا ہے۔ ولی دکنی، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں، تہذیب کے ایک ایسے ہی لمحے میں پیدا ہوا اور اسی لیے اس کی آواز سارے برِ عظیم میں گونج گئی اور اس کی شاعری کا ڈنکا چاروں طرف بجنے لگا۔ اس نے زبان و بیان کو ایک نیا معیار دیا۔ غزل کو کرسیِ صدارت پر بٹھا دیا اور اپنی شاعری سے امکانات کے اتنے سرے ابھارے کہ ولی کا اثر زمانے کے ساتھ ساتھ بڑھتا اور پھیلتا چلا گیا۔ اس کے معاصرین اور فوراً بعد کی نسل نے اس کی پیروی دو طرح سے کی؛ ایک یہ کہ ولی کے رنگِ سخن ہی میں شعر کہنے کی کوشش کی اور دوسرے اس کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ لے کر اسے اس کثرت سے استعمال کیا کہ جلد ہی اس رنگ کے خلاف ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ہو گیا اور اب شعرا نے اس کی شاعری کے دوسرے رنگ کو اختیار کرنا شروع کیا۔ اس طرح مختلف ادوار میں مختلف شعرا ابھرے جن پر ولی کی استادی کی مُہر واضح طور پر ثبت ہے۔ داؤد نے ولی کے رنگ میں شعر کہے اور کہا:

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کوں سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
سنتا ہو اس ہے تجھے مصرعِ ولی داؤد
کہ تجکوں شورِ قیامت سے بے نیاز کیا

سراج نے اس کی عشقیہ شاعری کے رنگ کو اپنایا اور دعویٰ کیا :

تجھ مثال اے سراج بعد ولی کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا

شمالی ہند میں آبرو و حاتم نے ایہام کے رنگ کو اپنایا اور کہا :

آبرو شعر ہے ترا اعجاز گو ولی کا سخن کرامت ہے

حاتم نے کہا :

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیچ

اور ''دیوان زادہ''[1] کے دیباچے میں ولی کے اثر اور استادی کا واشگاف الفاظ یوں اعتراف کیا کہ :

''در شعر فارسی پیرو میرزا صائب است و در ریختہ ولی را استاد میداند ۔''

اشرف ، رضا اور ثنا وغیرہ ولی کے شاگرد ہیں ۔ فراق ، آزاد ، داؤد ، سراج اور قاسم وغیرہ اس کے معاصر اور فوراً بعد کی نسل کے شعرا ہیں ۔ فائز ، حاتم ، آبرو ، یک رنگ ، تاباں ، مضمون وغیرہ نے اس کی آنکھیں دیکھی تھیں اور اس کا کلام سنا یا پڑھا تھا ۔ یہ وہ شعرا ہیں جو ولی کی آخری عمر میں مشہور ہونا شروع ہوئے یا اُس کی وفات کے بعد شہرت کے دربار میں داخل ہوئے ۔

سید محمد فراق[2] (۱۰۹۷ھ—۱۱۳۳ھ/۱۶۸۵ء—۱۷۲۱ء) ولی کا وہ ہم عصر[3] ہے جس کا ذکر خود ولی نے اپنے کلام میں دو جگہ کیا ہے ۔ ایک جگہ فراق کے دعوے کا جواب دیتے ہوئے :

ترے اشعار ایسے نیں فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں

اور دوسری جگہ فراق کے مصرع پر گرہ لگاتے ہوئے :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستیں آوے

فراق کی ساری عمر فارسی گوئی میں گزری اور دکنی کی طرف اُس کی توجہ[4] بعد میں

---

[1] شاہ حاتم — حالات و کلام : مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۶ ، مکتبۂ خیابانِ ادب لاہور ، ۱۹۶۳ء ۔

[2] فراق تخلص ہے میرا مدام ولے اصل سید محمد ہے نام

''مراۃ الحشر'' مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

[3] مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۳۹۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

[4] ''مراۃ الحشر'' : (قلمی) میں فراق نے لکھا ہے :

میری عمر سب فارسی میں سری کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری

ہوئی ۔ جن شعرا نے دہلی کا سفر کیا تھا ان میں ولی ، آزاد اور بیجارہ کے علاوہ فراق کا نام تذکروں[1] میں آتا ہے ۔ فراق کے کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ''دکنی زبان'' کا شاعر ہے جس کے پیرایۂ اظہار پر ''ریختہ'' نے اتنا گہرا اثر ڈالا کہ وہ آج بھی آسانی کے ساتھ سمجھ میں آ جاتا ہے ۔ پورے طور پر ریختہ کو اختیار نہ کرنے کا سبب فراق کی وہ بیجاپوری زبان[2] تھی جو اس کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی ۔ اسی لیے اُس کی شاعری ولی کے لیے کوئی قابلِ رشک چیز نہیں تھی ۔

فراق نے غزلیں بھی لکھی ہیں اور ایک طویل مثنوی ''مراۃ الحشر'' (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء) بھی تصنیف کی ہے ۔ غزلوں میں قدیم شعرائے دکن کے مقابلے میں فراق کی زبان اتنی صاف ہو گئی ہے کہ ریختہ کی گہری چھاپ اس پر ملتی ہے ۔ لیکن بیجاپوری اسلوب کی وجہ سے متروکہ دکنی الفاظ کا اثر بہت واضح ہے ۔ فراق کی شاعری کی زبان ولی کے دورِ اول کی زبان سے مزاجاً قریب ہے ۔ غزلوں میں دو قسم کے موضوعات ملتے ہیں : ایک تو عشقیہ جس میں جذباتِ عشق ، خواہشِ وصل ، ہجر کی تڑپ ، محبوب کی ہر ہر ادا پر جان و دل سے فریفتہ ہونے کا اظہار ملتا ہے اور دوسرا ناصحانہ ہے جس میں قناعت پر زور ، ہوس و طمع سے نفرت ، دشمن کو معاف کر دینے کی تلقین ، درویشی ، نیکی اور عزلت نشینی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ بعض اشعار میں بیان کی صفائی بھی قابلِ توجہ ہے ۔ عاشقانہ اشعار جذبے کے اظہار کی وجہ سے آج بھی کسی حد تک متاثر کرتے ہیں ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

مجھے اے حسن کا ساقی لباں کا ہے پیلاتا نئیں
ارے ظالم میں مرتا ہوں مجھے کچھ رحم آتا نئیں

---

[1] قائم نے ''مخزنِ نکات'' میں لکھا ہے : ''چنانچہ ابن عزیز (فقیر اللہ آزاد) و شخصے فراق تخلص کہ بندہ از احوالش کما ینبغی اطلاع ندارم ، در زمانے کہ محمد یار خان صوبیدار دہلی بود ، بہ اتفاق ہم برائے دیدنِ وے بہ دارالخلافہ آمدند'' ، ص ۱۰۸ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

[2] ''مراۃ الحشر'' کے پانچویں باب کے عنوان سے بھی فراق کے نام اور وطن پر روشنی پڑتی ہے :

وصف سید محمد کا سگر (کذا) رہے مدینے میں چھوڑ بیجاپور

لکو سورج کوں مُوں دیکھلا کہ آب و تاب کھووے گا
مثل مشہور جگ میں ہے جلے کوں کوئی جلاتا نئیں
گرمی کدی سردی کدی ، سرخی کدی زردی کدی
ہر آن میں کئی رنگ ہیں ، تئیں عاشقاں کی یک صفت
مُنجہ اس مکتب مجازی میں جو عشق اُستاد نہ ہوتا
تو میرے دل کی کثرت کا سبق برباد نہ ہوتا
ہمنا کے دل کو جس دم تم لے چلے پیارے
موہنہ تکتے رہ گئے یہ ہمدم سبھی بچارے
فراق کشتہ ہوں اس آن کا جس دم کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستیں آوے

ناصحانہ انداز کی ایک غزل[1] دیکھیے :

سجّنے دلیاں کا کام نا لینا   بات سٹ کر ہو جام نا لینا
پھوڑ شیشہ پھوڑ ہو جام پھاڑ   اے حلالی حرام نا لینا
جگ میں درویش جو ہے مستغنی   خسرواں کا سلام نا لینا
جو قلندر ہے اصل گوشہ نشیں   بھیک اُس کا غلام نا لینا
دوستی دوستاں سوں سب ہی کریں   خصم تے انتقام نا لینا
شکر کرنا جو کچھ دیا سو خدا   منتِ صبح و شام نا لینا
عشق کا خاص نام لیو تو لیو   بول ہوس[2] ہر کدام نا لینا
اے فراق سخن کی قیمت کوں   بس ہے تحسین ، دام نا لینا

زبان و بیان کا یہی انداز فراق کی مثنوی "مراۃ الحشر"[3] (۱۱۳۲ھ/۲۰-۱۷۱۹ء) میں نظر آتا ہے ۔ "مراۃ الحشر" میں قیامت کے واقعات اور علامات کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ساری مثنوی ۲۲ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور

۱۔ یہ غزل اور اوپر کے متفرق اشعار قلمی بیاض انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی سے لیے گئے ہیں ۔
۲۔ بوالہوس ۔
۳۔ سالِ تصنیف "مراۃ الحشر" :

تو مجھ دل کیا اس وزا انتخاب   ہو دیکھو جو ہے با برکت کتاب
(۱۱۳۲ھ)

(قلمی ، انجمن)

ہر باب ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو بطور عنوان لکھا گیا ہے ۔ ان تمام عنوانات کے اشعار کو ، جو ایک ہی بحر اور قافیے میں لکھے گئے ہیں ، جمع کرنے سے ایک قصیدہ بن جاتا ہے جس سے پوری مثنوی کا اجمالی خاکہ نظر کے سامنے آ جاتا ہے ۔ عنوانات کا یہ وہی طریقہ ہے جو نصرتی کے "علی نامہ" میں ہاشمی کی "یوسف زلیخا" اور دوسری بیجاپوری تصانیف میں ملتا ہے ۔ اس مثنوی میں فراق نے روزِ حشر اور قیامت کی دس علامتوں کی تفصیل ، جزا و سزا ، میدانِ حشر و پل صراط کے ذکر سے نیکی کی تلقین کی ہے ۔ اس مثنوی سے جہاں فراق کے حالاتِ زندگی ، وطن ، عمر ، علمیت و استعداد اور عقائد پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اُس نے اپنے چار سالہ بیٹے کے لیے لکھی تھی جو بڑا ہو کر اس سے پند اور نیکی کا درس حاصل کرے گا ۔ مثنوی لکھتے وقت فراق کی عمر ۳۹ سال[1] تھی ۔ "مراۃ الحشر" زبان و بیان اور ہیئت و فن کے اعتبار سے دکنی مثنویوں کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتی ۔ ولی کے معاصرین میں جب فراق کو دیکھتے ہیں تو وہ ولی تو کجا سراج ، داؤد اور قاسم کے قد کو بھی نہیں پہنچتا ۔ اس کی ادبی خدمت یہ ہے کہ اس نے شاعری کی روایت کو دہلی میں مقبول و مروج کرنے میں حصہ لیا اور شعرائے دہلی نے فراق اور آزاد کے رنگِ سخن کی پیروی کی[2] ۔

فقیر اللہ آزاد (جن کو کئی تذکرہ نگاروں نے محمد فاضل آزاد بھی لکھا ہے) کے ایک شعر کے مصرعِ ثانی پر بھی ولی دکنی نے گرہ لگائی تھی ۔ آزاد کا شعر یہ ہے :

سب صنعتیں جہاں کی آزاد ہم کو آئیں
پر جس سے یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

ولی کا شعر یہ ہے :

آزاد سے سنا ہوں یہ مصرعہ مناسب   جس سے کہ یار ملتا ایسا ہنر نہ آیا

میر تقی میر[3] نے لکھا کہ "بسیار بصفا حرف سرزدہ ۔"

ناظرین ! یہ وہ دَور ہے کہ دہلی میں شعرا کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو چکا ہے جو باقاعدگی سے ریختہ میں دادِ سخن دے رہا ہے ۔ جس کے لیے شاعری کی

۱۔ اس کا حوالہ ولی کے سالِ وفات کے سلسلے میں پچھلے باب میں آ چکا ہے ۔
۲۔ مخزنِ نکات : از قائم چاند پوری ، (مرتّبہ ڈاکٹر اقتدا حسن) ، ص ۱۸ ۔
۳۔ نکات الشعرا : از میر تقی میر ، ص ۱۰۰ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۔

بنیادی صنف غزل ہے اور ایہام حسن شاعری کا درجہ رکھتا ہے ۔ اس رنگِ سخن کے اثرات دکن تک پہنچ رہے ہیں اور یہاں کے شعرا کی نئی نسل بھی اس کی طرف جُھک رہی ہے ۔ لیکن اس جھکاؤ کے باوجود ایہام یہاں کی شاعری کا بنیادی رجحان نہیں ہے ، بلکہ بیشتر ولی کی شاعری کی پیروی کر کے دادِ تکرار دے رہے ہیں ۔ ولی کے فوراً بعد کے شعرا میں مرزا داؤد بیگ ، **داؤد اورنگ آبادی** (م - ۱۱۵۷ھ[۱]/۱۷۴۴ء) وہ صاحبِ دیوان شاعر ہے جس نے ولی کے رنگِ سخن کی شعوری طور پر پیروی کی اور بار بار خود کو ولیِ ثانی کہہ کر اظہارِ افتخار کیا :

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد   صوبۂ شاعری بحال کیا
ولی ثانی نہیں داؤد لیکن   غزل کہتا ہے ہر ایک با تلازم
علی کی ہے قسم امن شعر میرا   کہے عالم ولی ثانی یہی ہے

کبھی کہتا ہے :

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کوں سن کر
مجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
کاں ہے اس وقت میں ولی داؤد
جو کہوں میں سخن کا والیؔ ہوں
بعد از ولی ہوئے ہیں کئی شاعراں ، ولیکن
داؤد شعر تیرا مشہور ہے دکن میں

اسے یہ بات بھی ناگوار گزرتی ہے کہ کوئی ولی کے دیوان پر اعتراض کرے :

ولایت کے ہے دفتر سوں وو منکر   رکھے جو نام دیوانِ ولی کوں

داؤد نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں کہی ہیں اور ولی کے بہت سے مصرعوں پر گرہیں لگائی ہیں ، مثلاً :

ہوا معلوم مصرع سوں ولی کے   پری رخساروں سوں ملنا ہنر ہے
راست اسے داؤد کہتا ہے ولی   عشق میں صبر و رضا درکار ہے

---

[۱] ۔ ”چمنستان شعرا“ ص ۸۸ ، (مطبوعہ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد) میں جو قطعہ داؤد کی تاریخِ وفات کا لکھا ہے اس کے آخری مصرعے میں ”برفتہ میرزا داؤد از فانی جہاں“ سے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴ء نکلتے ہیں اور عبارت میں لکھے ہوئے ”در سنہ سبع و خمسین و مائۃ و الف“ سے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء ہوتے ہیں ۔ چونکہ قطعہ تاریخِ وفات میں غلطی ہو سکتی ہے اسی لیے ہم نے ۱۱۵۷ھ سالِ وفات لکھا ہے ۔ (جمیل جالبی)

پڑھو ناصح الگے مصرع ولی کا   نصیحت عاشقاں کرن کب روا ہے

ان اشعار کے پیشِ نظر یہ فیصلہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ داؤد نے اپنے رنگِ سخن کی تشکیل میں ولی کی پیروی کی ہے اور کھلے دل سے ولی کی اُستادی اور عظمت کا اعتراف کیا ہے ۔ جس طرح ایہام گویوں نے ولی کی اس خصوصیت کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا ، اسی طرح داؤد نے محبوب کے خد و خال بیان کرنے والی خصوصیت سے اپنی شاعری کا ایک امتیازی رنگ پیدا کیا ۔ داؤد کی شاعری کی نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ وہ اکثر اشعار میں محبوب ، اس کے حسن و جمال اور خد و خال کا ذکر لاتا ہے ۔ یہ عمل اس کے ہاں اتنا شعوری ہے کہ خود بھی بار بار اپنے سننے والوں کو متوجہ کرتا ہے :

کیا شاید ہر بلبل سوں مسطرُ ہر ورق اوپر
کہ مجھ دیوان میں مضموں نہیں جز وصفِ گُلرو کا

دیکھ داؤد ہے غزل تیری   مصحفِ حسنِ یار کی تفسیر
گل بدن کے خیال میں داؤد   مثلِ گلزار خوش بہار ہیں ہم
سبز خط کا وصف کرتا ہے رقم   ہو میسر گر زمرد کا قلم

لیکن جب اس مضمون کی تکرار پر سننے والے معترض ہوئے تو داؤد نے اپنا رنگ بدلا اور خد و خال کے علاوہ دوسرے معاملاتِ حسن و عشق کو بھی موضوعِ سخن بنایا ۔ ناصحانہ اشعار بھی غزل میں شامل کیے ۔ ایک جگہ خد و خال والی شاعری پر معترضوں کو یوں جواب دیتا ہے :

نہیں داؤد کے دیواں میں خط و خال کا مضموں
ورق الٹا اگر دیکھو نظر میں خال خال آوے

اس تبدیلی کے لیے بھی اس نے ولی ہی سے فیض حاصل کیا ۔ ولی کے ہاں تنوع ہے اور مختلف آوازیں گونجتی سنائی دیتی ہیں ۔ لیکن داؤد کے ہاں نہ صرف تنوع نہیں ہے بلکہ اس کا کلام ولی کے صرف ایک رنگ کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے ۔ اسی لیے اس کے کلام میں یکسانیت ہے ۔ نہ اس میں ولی کی طرح اظہارِ جذبات کی اثر انگیزی ہے اور نہ جذبۂ عشق کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے اس کی رنگا رنگی کو بیان کرنے کی قوت ہے ۔ وہ بڑے شاعر کے فوراً بعد آنے والے دوسرے درجے کے اُن شعرا کی صف میں کھڑا ہے جو لکیر کے فقیر بن کر بڑے شاعر کی آواز کو سناتے رہتے ہیں : ع

مجھ درس کے درس کا تکرار ہے

اور آنے والوں کو ردِ عمل کے طور پر نئے اندازِ سخن کے لیے تیار کرتے

رہتے ہیں۔

لیکن داؤد کے زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ قدامت کے جو اثرات اس میں گاہ گاہ نظر آتے ہیں انھیں لفظوں کی تبدیلی سے آج کی زبان میں بدلا جا سکتا ہے۔ فراق کی زبان سے داؤد کی زبان کا مقابلہ کیا جائے تو فراق کی زبان قدیم اور متروک الفاظ کی حامل نظر آتی ہے۔ داؤد کی زبان پر سوں، کوں، ستی، سیتی، منے اور تئیں وغیرہ الفاظ ضرور چڑھے ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو شمالی ہند میں فائز، اسماعیل امروہوی، حاتم اور آبرو وغیرہ کے ہاں ابھی ملتے ہیں۔ اس زمانے کی یہی جدید زبان تھی۔ رفتہ رفتہ فارسی اثرات اور نئے لفظوں نے انھیں ٹکسال باہر کر دیا اور آج یہ ہمیں گراں گزرتے ہیں۔ ولی کے بعد کے شعراء میں داؤد کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے ولی کی روایت کی تکرار سے ریختۂ ولی کو عام اور مقبول بنانے میں بساط بھر حصہ لیا۔ لیکن سراج اس روایت کی تکرار نہیں کرتے بلکہ ولی کے عشقیہ رنگِ سخن کو اپنی شخصیت کی انفرادیت سے مانجھ کر آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے جب سراج کی شاعری کے سامنے داؤد کی شاعری کا چراغ ماند پڑنے لگا تو اس نے ہارے ہوئے جواری کی طرح کہا:

جب سوں روشن ہے مجھ سخن کا شمع   رشک سیتی سراج جلتا ہے
شعر داؤد کا مثالِ شرار   حاسدوں کے جگر میں ملتا ہے

یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ یہاں سراج نہیں بلکہ خود داؤد رشک کی آگ میں جل رہا ہے۔ سراج جب سنتے ہیں تو صرف اتنا کہتے ہیں:

کام جاہل کا ہے سخن چینی   اے سراج اس کو توں جواب نہ دے

جب شمال اور جنوب گھر آنگن بن گئے ہوں تو یہ کیسے ممکن تھا کہ ایہام کے اثرات دکن نہ پہنچتے۔ دیوانِ داؤد میں بھی ایک شعر ملتا ہے جس میں صنعتِ ایہام کے معتبر ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

عالم میں معتبر ہے اکثر سخن اوسی کا
مثلِ قلم جہاں میں جو "دو زباں" ہوا ہے

داؤد نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے لیکن اسے اپنے "دیوان" میں "فردیاتِ ایہام" کی سرخی کے تحت الگ جمع کر دیا ہے۔ داؤد کے دیوان میں جہاں صنعتِ ایہام استعمال ہوئی ہے وہاں یہ، ولی کی طرح، حسنِ بیان کو بڑھاتی ہے، لیکن "فردیاتِ ایہام" میں جہاں شمالی ہند کے شعرا کی پیروی کی گئی ہے، یہ تصنع اور بناوٹ کا گھروندا بن گئی ہے اور اس سے ایک چھوٹے مزے کا

احساس ہوتا ہے۔ مثلاً چند شعر دیکھیے:

مجھ کو میدا اگر میسر ہوئے   اور کا دیکھنا روا نیں ہے
وو سنارن روپ درسن ہے عجب   تاؤ دیتی روز مجھ سونے کے تئیں
زرگر اب مجھ سوں زرگری مت کر   بھاؤ بھلا شتاب سونے کا

کیوں نہ دیکھوں اوس کے سینے کوں مدام
کیا عجب درزن کا سینہ بند ہے

یہ داؤد کا رنگِ سخن نہیں ہے۔ یہ اشعار اس نے رواجِ زمانہ کے مطابق صرف اپنے دیوان کی زینت بڑھانے کے لیے لکھے ہیں اور اس بات کا ثبوت ہیں کہ اب تک دکن نے شمالی ہند میں شاعری کا چراغ روشن کیا تھا اور اب شمالی ہند دکن میں اثر بن کر رفتہ رفتہ پھیل رہا ہے۔ یہی زمانے کی ریت ہے — کبھی کے دن بڑے اور کبھی کی راتیں بڑی۔

عدالتِ تاریخ کی دستاویز شاہد ہے کہ ولی دکنی کے بعد وہ صوبۂ شاعری[1]، جس کی بحالی کا دعویٰ داؤد اورنگ آبادی نے کیا تھا، سراج اورنگ آبادی کے نام بحال ہو گیا۔

سید سراج الدین سراج اورنگ آبادی (۱۱۲۸ھ — ۱۱۷۷ھ/۱۵/۱۷۱۴ع — ۱۷۶۳ع) ولی کے بعد اور دورِ میر و سودا سے پہلے کے درمیانی عرصے کے سب سے بڑے شاعر ہیں جن کی پُرگوئی، جوشِ طبع اور رنگِ سخن کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا۔ سراج کے کلام سے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ یہ "آواز" اُردو شاعری میں پہلی بار سنی جا رہی ہے۔ اس میں ایک ایسی خود سپردگی اور ایک ایسی سرشاری ہے جو اب تک کسی شاعر کے ہاں اس طرح سمٹ کر، جم کر سامنے نہیں آئی تھی۔ سراج کی شخصیت کی تعمیر میں جن عناصر نے حصہ لیا تھا ان میں عالمِ جذب و کیف سے پیدا ہونے والی 'صوفیت" نے بنیادی رنگ بھرا تھا۔ عشق کے غلبے نے نشۂ بےخودی کو جنم دیا تھا۔ فارسی زبان و ادب کے گہرے شغف نے اظہار کے وسیلوں کو بہتر و موثر بنانے میں مدد دی تھی۔ ذہانت کا یہ عالم کہ بہت کم عمری ہی میں تعلیم سے فارغ ہو گئے اور جب بارہ سال کے ہوئے تو سرشاریٔ عشق نے جنون کی کیفیت اختیار کر لی اور سراج اسی

---

[1] داؤد کا شعر ہے:

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد   صوبۂ شاعری بحال کیا

کیفیت میں صحرا نورد ہو گئے ۔ دن رات گھومتے اور شاہ برہان الدین غریب (۶۵۴ھ—۷۳۸ھ/۱۲۵۶ء—۱۳۳۷ء) کے مزار پر منزل کرتے ۔ اسی عالمِ بے خودی میں فارسی اشعار منہ سے بے ساختہ جاری ہوتے ۔ سراج نے لکھا ہے کہ ''اگر آن اشعار تمام بہ تحریر می آمد ، دیوانے ضخیم ترتیب می یافت[1] ۔'' ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴ء میں آتشِ شوق کا یہ شعلہ ، جو تخلیق کی آگ کو روشن کیے ہوئے تھا ، ٹھنڈا پڑنا شروع ہوا اور اسی سال وہ شاہ عبدالرحمٰن چشتی (م- ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۸ء) کے مرید ہو گئے ۔ ۱۱۵۲ھ[2]/۱۷۳۹ء میں ان کے محبوب ''برادرِ طریق'' عبدالرسول خاں نے دیوان مرتب کیا اور جب اسے پیر و مرشد کی خدمت میں پیش کیا تو حکم ہوا کہ شعر گوئی ترک کر دی جائے ۔ ''منتخب دیوانہا'' (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء) کے دیباچے میں ، جس میں فارسی شعرا کے کلام کا ردیف وار انتخاب کیا گیا ہے ، سراج نے لکھا ہے :

> ''در آن ایام برائے خاطرِ عزیز عبدالرسول خان صاحب کہ برادرِ طریق این فقیر اند ، اکثر اشعارِ آبدار در زبانِ ریختہ بسلکِ سطور منسلک گشت ۔ ایشان آن جواہرِ متفرق را کہ قریب پنج ہزار بیت بود ، بہ ترتیبِ دیوان مردف نمود ، حصۂ مشتاقانِ خاص گردید و رفتہ رفتہ شہرۂ تمام یافت کہ بعام ہم رسید و فقیر بعد چندے بلباسِ فاخرۂ ''الفقر فخری'' ممتاز گردید و از ہمان روز موافقِ امرِ مرشد بر حق تا حالتِ تحریر کہ سالِ ہفتم است ، دستِ زبان از دامنِ سخن موزون کشیدہ[3] ۔''

سراج کا ضخیم کلیات جس میں غزلیں ، مثنویاں ، قصیدے ، ترجیع بند ، مخمسات اور رباعیات شامل ہیں ، صرف پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا ۔ ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ء میں جب یہ دیوان مرتب ہوا اس وقت سراج کی عمر[1] چوبیس سال تھی اور اپنی عمرِ طبعی کا نصف سفر طے کر چکے تھے ۔ اس کے بعد انھوں نے شاعری ترک کر دی اور دریائے تصوف میں ڈوب کر ایسے برگزیدہ صوفی بن گئے کہ اولیائے کرام کے تذکرے سراج کے صاحبِ کمال ہونے کی تصدیق کرتے ہیں ۔ سراج کا شاعری ترک کرنا ، جو ایک فطری شاعر کے لیے غیر فطری بات ہے ، ذرا دیر کو ہمیں حیرت میں ضرور ڈالتا ہے ۔ لیکن ان کی شخصیت اور شاعری کے مزاج کے پیشِ نظر معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی وہ آگ ، جو ان کے تخلیقی راستوں کو روشن کیے ہوئے تھی ، جیسے ہی بجھنی شروع ہوئی ، شاعری کی شمع بھی اسی کے ساتھ گل ہونے لگی ۔ خود سراج کو بھی اس بات کا احساس تھا :

نہیں رہا سخنِ آبدار کا موتی   سراج طبع کے سب جوہروں کو رول چکا

فطری رجحان زندگی بھر انسان کے ساتھ رہتا ہے ۔ اگر کم ہو جاتا ہے تو عادت اسے سہارا دیتی ہے ۔ میر انیس کا یہ کہنا : ع

گھٹا جوش مشقِ سخن بڑھ گئی ہے

اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ فطری زور گھٹنے پر مشق اسے سہارا دیتی ہے ۔ فطری شاعر کے لیے شاعری کرنا اور سانس لینا ایک سا عمل ہے ۔ لیکن تخلیق کے کرشمے بھی عجیب و غریب ہوتے ہیں ۔ بعض لوگوں میں شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت ایک مدت تک زور دکھا کر غائب ہو جاتی ہے اور اس کا سبب وہ مخصوص جذبہ ہوتا ہے جس کے محور پر ان کی تخلیقی قوت گردش کر رہی ہے ۔ سراج کے ہاں غلبۂ عشق بنیادی جذبہ تھا اور اسی کے تار و پود سے ان کی شاعری نے اپنے نقش و نگار بنائے تھے ۔ جب تک شباب کا سورج نصف النہار پر رہا ، یہ جذبہ بھی سراج پر غالب رہا (شاعری ترک کرتے وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی) اور وہ عشق میں جلتے ہوئے شوق کے شعلوں کی داستان سناتے رہے ، لیکن جب یہ سرد پڑنا شروع ہوا تو اسی کے ساتھ ان کی شاعری کی دیوی نے ، جو سولہ سنگار کیے ہردم ان کے سامنے رہتی تھی ، ہاتھ کی چوڑیاں توڑ دیں ، بال نوچ ڈالے ، سنگھار ختم کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بوڑھی ہو گئی ۔ شاعری ترک کرنے کا جو حکم ان کے مرشد نے دیا تھا دراصل وہ خود سراج کے دل کی آواز تھی ۔ آخر اس حکم کو قبول کرنے والے تو خود سراج ہی تھے ؟ پھر جو

---

[1] دیباچہ ''منتخب دیوانہا'' ، بحوالہ چمنستانِ شعراء : ص ۲۹۹ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ء ۔

[2] کلیاتِ سراج مطبوعہ ، ص ۵۲۲ پر یہ شعر ملتے ہیں :

جب کیا جزوِ پریشانِ سخن شیرازہ بند
تھے برس چوبیس میری عمرِ بے بنیاد کے
سال ہجری تھے ہزار و یک صد و پنجاہ و دو
واقفِ علمِ لدنی صاحبِ ارشاد کے

[3] چمنستانِ شعراء : ص ۲۹۹ - ۳۰۰ ۔

[1] کلیاتِ سراج : مطبوعہ ، ص ۵۲۲ ۔ اشعار کے لیے دیکھیے حاشیہ نمبر ۲ ، صفحۂ سابق) ۔

شعلہ تیزی سے لپکتا ہے (سراج کا ضخیم کلیات پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا) وہ اسی تیزی سے بجھ بھی جاتا ہے ۔ ہمارے اپنے دور کے شعرا میں مجاز اس عمل کی مثال ہے جو تیزی سے اٹھا اور ساری فضا پر چھا گیا اور جب پانچ سات سال کے عرصے میں بجھا تو مرتے مر گیا لیکن اپنی شاعری کے چراغ کو دوبارہ روشن نہ کر سکا ۔

سراج کے ضخیم ''کلیات'' میں سو دو سو اشعار کو چھوڑ کر ، تصوّرِ عشق خالصتاً مجازی ہے اور سراج کی شاعری کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ اپنے اشعار کے ذریعے اپنی کیفیتِ عشق کو اپنے محبوب تک پہنچائیں ۔ یہاں وہ اس سے براہِ راست مخاطب ہیں ۔ وہ بار بار کہتے ہیں :

اے جانِ سراج ایک غزل درد کی سن جا
مجموعۂ احوال ہے دیوان ہمارا
تو مقصدِ سراجِ غزل خواں ہے جیوں کہ گل
جانِ نظر ہے بلبلِ خوشگو کی چشم کا
میں وقت پا کے اس کو سناؤں گا یہ غزل
دردِ دلِ سراج مگر کچھ اثر کرے

اسی لیے محبوب کی پسند و ناپسند اور اپنے جذبے کا برملا اظہار سراج کے لیے معیار شاعری ہے اور اسی لیے جذبۂ عشق کا ابلاغ اُن کے ہاں اتنی شدت کے ساتھ کھُل کر ہوتا ہے کہ اس طرزِ تخاطب نے ، لطافتِ احساس نے ، سرشاری و بے خودی کی کیفیت نے اس میں ایک رنگ کو ، ایک آواز کو ، جو اُردو شاعری میں اس طور پر پہلی بار سامنے آئی ہے ، جنم دیا ہے ۔ دیکھیے سراج ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

اے سراج اب شعر تیرا یار کوں آیا پسند
کیا بلا کچھ سحر ہے معنی نگاری میں تری
اے سراج اس منتخب دیوان کے سب ریختے
جامۂ مژگانِ خوباں میں ہیں لایق صاد کے
اثر ہے دردِ جگر کا مرے سخن میں سراج
عجب نہیں ہے اگر ہووے یار کوں مرغوب

سراج کا محبوب ایک زندہ ، جیتا جاگتا اور گوشت پوست کا انسان ہے جس کے عشق میں وہ جل رہے ہیں اور جس سے براہِ راست ابلاغ کا نتیجہ اُن کی شاعری ہے ۔ ساری دکنی غزل میں شاعر براہِ راست محبوب سے باتیں کرتا دکھائی دیتا

ہے لیکن اس میں داخلی جذبات کے بجائے خارجی و جنسی کیفیت پر زیادہ زور ہے ۔ یہاں محبوب وقت گزاری کا ، پہلو گرمانے کا ، آرزوے وصل کی تسکین کا ذریعہ ہے اور شاعری اس جذبے میں نمک کا کام کر رہی ہے تا کہ لذتِ وصل دوبالا ہو سکے ۔ محمد قلی قطب شاہ ، علی عادل ، نصرتی ، عبداللہ قطب شاہ اور ہاشمی کی غزل میں یہی عمل ملتا ہے ۔ فیروز ، محمود اور حسن شوقی کے ہاں دونوں قسم کے جذبات مل جل گئے ہیں لیکن ابھی پورے طور پر ان کی تہذیب و تطہیر نہیں ہوئی ہے ۔ اُن کے جذبات کا پانی ابھی گدلا ہے ۔ یہ عملِ تطہیر زبان اور فکر دونوں سطح پر ولی کے ہاں پہلی بار ہوتا ہے اور سراج کے ہاں مُقطّر اور صاف و شفاف ہو کر ریختہ کے پودے کو تر و تازہ کر دیتا ہے ۔ تہذیبِ جذبات کی یہی صورت شدتِ عشق میں تپ کر سراج کی شاعری کو ایسا رنگ و بو بخشتی ہے کہ سراج کی شاعری اُردو شاعری کی ایک منفرد آواز بن جاتی ہے اور ڈھائی سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ دم اور زندہ آواز ہے ۔

سراج میں مختلف عشقیہ کیفیات میں تمیز کرنے اور انہیں الفاظ کی گرفت میں لے آنے کی زبردست صلاحیت ہے ۔ عشق نے اُن کے اندر ایک ایسا آہنگ اور احساسِ موسیقی پیدا کیا ہے کہ الفاظ ولی سے کہیں زیادہ شگفتہ اور تر و تازہ نظر آتے ہیں ۔ سراج کے عشقیہ جذبات میں ایک گرمی ، جلانے اور تڑپانے والی کیفیت بہت نمایاں ہے اور یہ کیفیت جب سرشاری و بے خودی سے پیدا ہونے والے آہنگ ، آواز اور لَے کو ساتھ لے کر الفاظ کے بطن میں اُترتی ہے تو الفاظ زندہ ہو جاتے ہیں اور شعر منہ سے بولنے لگتے ہیں ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عشق میں انتہائی شدت ہے ، وارفتگی ہے ، عالمِ جذب و شوق میں صحرا صحرا پھرنے اور گریباں چاک کرنے کا احساس ہے ، لیکن اسی کے ساتھ اظہارِ بیان میں ایک نپا تُلاپن ، ایک توازن ہے ۔ یہاں دل اور دماغ بیک وقت مل کر ایک وحدت بناتے ہیں ۔ اسی تخلیقی عمل میں سراج کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے ۔ یہی وہ شعور ہے جو انھیں صفِ اول کا شاعر بنا دیتا ہے اور ولی کی روایتِ ریختہ تیزی سے اپنا چولا بدل کر اتنی آگے بڑھ جاتی ہے کہ میر کی شاعری ، امکان کے افق پر ، اُبھرنے لگتی ہے ۔

ہمارے ہاں یہ غلط فہمی عام ہے کہ صرف دل کی شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے ۔ الگ الگ دل کی شاعری اور دماغ کی شاعری کا نتیجہ بہت معمولی ہوتا ہے ۔ اعلیٰ ترین شاعری وہ ہے جس میں دل و دماغ دونوں مل کر ایک ہو جائیں ۔ سراج ، میر ، سودا ، درد ، غالب اور اقبال سب کے سب بیک وقت دل و دماغ

دونوں کے شاعر ہیں۔ ان کا شعوری عنصر لاشعور میں ایسا پیوست ہے کہ وہ الہام کے درجے پر پہنچ گیا ہے۔ کالرج نے شاعری کے سلسلے میں یہی بتایا ہے کہ بڑی شاعری میں شعور و لاشعور دونوں کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ سراج کے ہاں بھی جذبے کی شدت اور اظہار کا توازن شعور و لاشعور کے اسی سنگم کا نتیجہ ہے۔ عشق ان کے ہاں آگ کا مینہ برسا رہا ہے، شوق کے شعلوں کو بھڑکا رہا ہے۔ درد کے سمندر کو متلاطم کر رہا ہے لیکن مزاج میں موجیں لیتی سرشاری و وارفتگی، بے خودی و خود سپردگی، بے نیازی و درویشی، جس نے صبر و ضبط کو اس میں سمو کر توازن پیدا کر دیا ہے، جب اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے تو لفظوں کو ٹھنڈے پانی میں بجھا کر نکالتی ہے۔ اسی تخلیقی عمل سے سراج کی شاعری پیدا ہوتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن میں سراج اس آگ کا اظہار کر رہا ہے جو اس کے وجود کو جلا رہی ہے لیکن یہاں بھی اظہار کا توازن اثرانگیز ہے:

جل گیا شوق کے شعلوں میں سراج   اپنی دانست میں بے جا نہ کیا
خاموش نہ ہو سوز سراج آج کی شب بوجھ
بھڑکی ہے مرے دل میں ترے غم کی اگن بول
سراج اشعار تیرے کیا بلا ہیں   بھبھوکے ہیں مگر سوز جگر کے
دل مرا خون بذہر غم ہے سراج   ہجر کی آگ کا سمندر ہے
اے سراج ہر مصرع درد کا سمندر ہے   چاہیے سخن میرا آگ میں جلا دیجے
بھڑکے ہیں مرے دل میں برہ آگ کے شعلے
وو جانِ سراج آ کے بجھاوے تو بجا ہے
ہوں ترے ابرِ کرم کا تشنہ لب   آگ کا مینہ کیوں تو برسانے لگا

اور جب یہ آگ ٹھنڈی ہوئی تو سراج کی شاعری کا شعلہ بھی سرد ہو کر بجھ گیا اور سراج نے مرشد کے کہنے پر شاعری ترک کر دی۔

سراج کی عشقیہ شاعری تہذیبِ جذبات کا کام کرتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے ایک ''کیتھارسس'' کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے وہ اثر انگیز ہے۔ یہاں درد، غم، الم و ناکامی، ہجر، جانکاہی اور مصائب ڈھاتے نہیں ہیں بلکہ اپنے توازن، نرمی، ضبط اور گداختگی سے سہارا دیتے ہیں۔ یہاں غم میں بھی سرشاری و ''سرمستی'' محسوس ہوتی ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے:

زنجیر بھلی قید بھلی موت بھی جیوں تیوں
پن حق نہ کرے کس کوں گرفتار کسی کا

دامن تلک بھی ہائے مجھے دسترس نہیں
کیا خاک میں ملی ہیں مری جاں فشانیاں
تڑپناں تلملاناں غم میں جلناں خاک ہو جاناں
یہی ہے انتظار اپناں، یہی ہے اعتبار اپناں
ہم اغیروں پر ستم، جیتے رہو   خوب کرتے ہو بجا کرتے ہو تم
ہجر کی راتوں میں لازم ہے بیانِ زلفِ یار
نیند تو جاتی رہی ہے، قصہ خوانی کیجیے
تجھ جدائی میں مرے سر پہ غضب کیسا ہے
رات آتی ہے مری جان کوں، دن بیتا ہے
تم جلد اگر آؤ تو بہتر ہے وگرنہ
بیتاب ہوں میں کاش کے اب آئے قیامت

اب دو شعر اور دیکھیے:

سراج آنے میں اس جادو نظر کے   شکیب و طاقت و آرام آیا
مری آنکھوں کے دونوں پٹ کھلے تھے انتظاری میں
سو ویسے میں پلک لگ دیکھتا کیا ہوں کہ آتا ہے

اس آخری شعر کے لہجے اور مضمون کو ولی دکنی کے اس شعر سے ملا کر دیکھیے کہ روایت کتنی آگے بڑھ گئی ہے:

اے نورِ جان و دیدہ ترے انتظار میں   مدت ہوئی پلک سوں پلک آشنا نہیں

سراج کے ہاں غم و الم کے بیان میں صرف درد و ہجر و ناکامی و اضطراب کا ذکر نہیں ہے بلکہ عشق اپنی پوری کیفیت اور جذبات کے پھیلاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ پورا محبوب بھی اپنی ہر ادا، لباس، سنگھار اور نزاکت کے ساتھ سامنے آتا ہے، لیکن یہ سب چیزیں بھی ''کیفیت'' بن کر شعر میں ظاہر ہوتی ہیں جن میں اظہار کا سلیقہ خوبصورت رنگ بھرتا ہے۔ یہ محبوب کے خد و خال کا دلپذیر اظہار ہے:

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشمِ مست میں
شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا
ترے دہن کی ہستی سے مجھے ہوا معلوم   نماز شام کا ہے وقت اب نہایت تنگ
تجھ قبا پر ہے نرگسی بوٹا   گویا نرگس کا پھول ابھی ٹوٹا
نیند سے کھل گئیں مری آنکھیں سو دیکھا یار کو
یا اندھارا اس قدر تھا، یا اجالا ہو گیا

یار جب پیش نظر ہوتا ہے   دل مرا زیر و زبر ہوتا ہے
سب پر ہے کرم ، مجھ پہ ستم ، کیا ہے دورنگی
دل دار کسی کا ہے ، دل آزار کسی کا
جدا جب سیں ہوا وو دلبرِ جادو نظر مجھ سیں
جدا ہوتا نہیں یک آن خاطر سیں خیال اُس کا
دن بدن اب لطف تیرا ہم پہ کم ہونے لگا
یا تو تھا ویسا کرم یا یہ ستم ہونے لگا

سراج ان کیفیات کو بیان کرتا چلا جاتا ہے لیکن پھر بھی محسوس کرتا ہے کہ بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں ہوئی ۔ عشق اس کی زندگی کا دائرہ ہے ۔ محبوب اس کا مرکزی نقطہ ہے اور شاعری اسی کا اظہار ہے :

اُس پھول سے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا
ہر آن میں سو سو چمن ایجاد کرے گا

لیکن سو سو چمن ایجاد کرنے کے باوجود عشق پھر بھی ایک معمہ رہتا ہے اور وہ خود سے پوچھتا ہے :

عشق کا نام گرچہ ہے مشہور   میں تعجب میں ہوں کہ کیا شے ہے

سخن کی آگ بھی اسی سے بھڑک رہی ہے ۔ رنگینی ، لطافت اور لہجے کا تیکھا پن بھی اسی کا ثمرہ ہے ۔ سرشاریِ عشق کی اسی آتشِ تیز نے جب درویشانہ بے نیازی کے ساتھ آہنگِ اظہار کے دامن کو تھاما تو اردو شاعری میں پہلی بار ہمیں حقیقی عشقیہ شاعری کی والہانہ آواز سنائی دی جو بہت صاف ، اُجلی ، سریلی اور گمبھیر ہے ۔ اس عشقیہ شاعری میں امکانات کے اتنے رنگ ظاہر ہو رہے ہیں کہ کلیاتِ سراج پڑھتے وقت میرزا مظہر جانجاناں ، میر ، درد ، سوز ، مصحفی ، آتش ، غالب ، مومن ، حالی اور اقبال وغیرہ کی آوازیں ہمارے ذہن میں گونجنے لگتی ہیں اور ان کے مصرعے ، اشعار ، تراکیب اور بندشیں ذہن کے دریچوں سے جھانکنے لگتے ہیں ۔ سراج نے عشقیہ شاعری کی اس فطری آواز ، موسیقی و آہنگ کو تلاش کر لیا تھا جو آج تک تخلیق کے ساز بجا رہی ہے — جب تک اردو میں عشقیہ شاعری ہوتی رہے گی ، سراج کی آواز بھی ہمیں سنائی دیتی رہے گی ۔

پوری اردو شاعری کے پس منظر میں ، سراج کی شاعری کو رکھ کر دیکھا جائے تو وہ اردو شاعری کے راستے پر ایک ایسی مرکزی جگہ کھڑے ہیں جہاں سے

میر ، درد ، مصحفی ، آتش ، مومن ، غالب اور اقبال کی روایت کے راستے صاف نظر آ رہے ہیں ۔ سراج نے اردو شاعری کے بنیادی راگ کو جگایا ہے اس لیے ان کی آواز سارے بڑے شاعروں کی آواز ، لَے اور لہجے میں موجود ہے ۔ سراج ولی کی روایت کو بھی اپنے جذبۂ عشق سے اتنا آگے لے جاتے ہیں کہ ان کی شاعری کو پڑھتے وقت ہمیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ہم ولی کے فوراً بعد کی نسل کے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں ۔ سراج کے کلام میں ولی سے زیادہ اچھے عشقیہ اشعار کی تعداد ملے گی اور اگر اس تعداد کا مقابلہ دوسرے بڑے شاعروں کے اچھے اشعار کی تعداد سے کیا جائے تو سراج یہاں بھی ہمیں مایوس نہیں کرتے ۔ ہم کلیاتِ سراج سے کچھ ایسے منتخب اشعار نقل کرتے ہیں جن کو پڑھ کر آپ آنے والے دور کے بہت سے شعرا کی آوازیں سن سکیں گے ۔ یہ سب آوازیں آپ کی جانی پہچانی ہیں :

شعلہ رُو جام بکف بزم میں آتا ہے سراج
گردنِ شمع کوں کیا باک ہے ڈھل جانے کا
میرے جگر کے درد کا چارہ کب آئے گا
یک بار ہو گیا ہے دوبارہ کب آئے گا
ہر صفحہ اس کے حسن کی تعریف کے طفیل
گلشن ہوا ، بہار ہوا ، بوستاں ہوا
مجھ سیں غم دست و گریباں نہ ہوا تھا سو ہوا
چاک سینے کا نمایاں نہ ہوا تھا سو ہوا
قبلہ رُو رحم کیا مجھ پہ خط آغازی کا
کافرِ ہند مسلماں نہ ہوا تھا سو ہوا
وحشی ہوا ہوں دلبرِ گل رو کی چشم کا   کیا کام میرے سامنے آہو کی چشم کا
ہوش عاشق کا سلامت کیوں رہے   لب بلا ، بالا بلا ، ابرو بلا
میں نہ جانا تھا کہ تو یوں بے وفا ہو جائے گا
آشنا ہو اس قدر نا آشنا ہو جائے گا
مانندِ شانہ چاک مرا سینہ کیوں نہ ہوئے
تجھ زلف کے خیال میں آشفتہ حال تھا
وصل کے دن شبِ ہجراں کی حقیقت مت پوچھ
بھول جاتی ہے مجھے صبح کو پھر شام کی بات

جاتی ہے وہ زلفِ عقدہ کشا میرے آشفتہ خواب کی تعبیر

کھوٹے کھرے کوں اب ذرا پہچاننے لگا
ہم نے سکھائی یار کوں صراف کی نظر

اے سراج آبِ خضر لیں درکار رشتۂ زلف بس ہے، عمر دراز
دیوانے کوں مت شورِ جنوں یاد دلاؤ ہرگز نہ سناؤ اسے زنجیر کی آواز

روشن ہے اے سراج کہ فانی ہے سب جہاں
مطرب غلط ہے، جام غلط، انجمن غلط

دیکھ کر خالِ رخِ یار ہوا یوں معلوم
سفرِ راہِ محبت میں خطر ہے تل تل

کس طرح کیجئے فکرِ شررِ اشتیاقِ اشک
جب کہ پانی میں لگی آگ بجھانا مشکل

آتی ہے مجھے دیکھ کے گل رو کی گلی یاد
اے بلبلِ بے تاب مجھے اپنا وطن بول

وقت ہے اب نمازِ مغرب کا چاند رخ، لب شفق، ہے گیسو شام

کرے گا عاشقِ بے تاب کا جگر صد چاک
تری نگہ کے خنجر سیں یوں ہوا معلوم

ہم شہیدوں پر ستم، جیتے رہو خوب کرتے ہو، بجا کرتے ہو تم
سراج آتشِ عشق میں جل گیا ہے پتنگوں کی آخر یہی ہیں سزائیں

میری نظر میں آتشِ دوزخ ہے سیرِ باغ
بے دوست کیونکہ جاؤں میں تنہا بہشت میں

نہ پوچھو خود بخود کرتا ہوں تعریف اس کے قامت کی
کہ یہ مضمون مجکوں عالمِ بالا سیں آئے ہیں

بندگی میں مجھے قبول کرو میں تمھارا غلام ہوتا ہوں
یار کوں بے حجاب دیکھا ہوں میں سوتا ہوں خواب دیکھا ہوں
گھٹا غم، اشک پانی، آہ بجلی برستا ہے عجب برسات تم بن
دلِ دیوانہ میرا آ گیا ہے تری زلفوں کے سائے کی جھپٹ میں
روز و شب اس کے پاس رہتا ہوں غیرِ دل کوئی مرا رقیب نہیں

ارے غم صبح آنے کی خبر ہے سرو قامت کے
قیامت کل کوں آتی ہے عمل کر لے تو آج اپنا

قرار و صبر و دل و دین و عقل و ہوش گیا
جو کچھ ہوا سو ترے انتظار کے ہاتھوں

نہ روئی شمع بھی حسرت میں پروانے کی تربت پر
کہ کوئی تھا عاشق اپنا، غمگسار اپنا، نثار اپنا

خدا کے واسطے ٹک رحم کی انکھوں سیتی دیکھو
مجھے گر جانتے ہو تم شہید اپنا، شکار اپنا

غیر کوں یار نہ دیو اپنی گلی میں ہرگز
گلشنِ خلد میں کچھ کام نہیں خاروں کوں

عجب طرح کا بدن میں لباس رکھتے ہیں
کہ جس لباس میں پھولوں کی باس رکھتے ہیں

بہشتِ غم میں ہم دل کے چمن کوں تازگی دیتے
یہ اپنی چشمِ پُرنم چشمۂ تسنیم کرتے ہیں

اس میں بہتر ہے صورتِ دیوار جس میں سامانِ دل رہائی نہیں

تری انکھوں کی کیفیت چمن میں دیکھ کر نرگس
خجالت سیں گڑی ہے ڈوب شبنم کے پسینوں میں

جیتے ہے راحتِ دل قدرِ عشق کیا بوجھے
کہ سنگِ راہِ محبت ہے منزلِ تسکیں

پاتا نہیں گلشن میں سراغِ دلِ وحشی
ٹک کام کرو، دامنِ صحرا کی خبر لو

دلِ آشفتہ کا مرے احوال اس کی زلفِ سیاہ میں پوچھو
دل ہمارا غریب خانہ ہے گہ گہ اس طرف بھی آتا رہ

عجب ہے خوشنما اس دلبرِ مغرور کا طُرّہ
رکھا ہے کیا مگر دستار اوپر نور کا طُرّہ

عشق ہے یا بلا قیامت ہے ایک جی پر ہزار رسوائی
جان جاتا ہے اب تو آ جانی ہجر کی آگ پر جھونک پالی

موئے مژگاں ہیں مری چشم میں برچھی کی انی
پلک ہر مو ہے ترے ہجر میں ہیرے کی کنی

خار ہو آنکھ میں سلتا ہے مری برگِ سمن
جب میں دیکھا ہوں میں اس یار کی نازک بدنی

کیا ہے عید کے دن وعدۂ وصل   بتاؤ عید کا اب چاند کب ہے
دیوانہ قیدِ ہوش سیں آزاد ہو گیا   شکرِ خدا کہ بالوں کی زنجیر کٹ گئی
دل شکستہ زلف گرہ دار ہوا ہے   ہر تار کے سودے میں گرفتار ہوا ہے
بازار جہاں سیں کیا نقد خرد لے   دل جنسِ محبت کا خریدار ہوا ہے
جہاں غم کی آتش جلوہ گر ہے   وہاں دوزخ کا قصّہ مختصر ہے
قیامت چشم ہیں اس مو کمر کے   عجب چنچل ہرن پالے ہیں گھر کے
گوہرِ اشک سب ہمارے ہیں   آج دامن وسیع میرا ہے
تنہا نہیں ہوں دشتِ محبت میں اے صنم   غم ساتھ درد قافلہ اور دکھ رفیق ہے
خنجرِ عشق کا جو بسمل ہے   تشنۂ آب تیغ قاتل ہے
جو چڑھا دار پر ہوا منصور   یہ محبّت کی پہلی منزل ہے

افسوس کہ ظالم نے مجھے یوں بھی نہ پوچھا
کیا درد ہے اس عاشقِ کامل کوں ہمارے

یار کی وضع بےحجابی ہے   شوخ ہے، مست ہے، شرابی ہے
وو زلفِ پُرشکن لگتی نہیں ہات   مجھے ساری پریشانی یہی ہے
عجب وو مو کمر خورشید رو ہے   نزاکت جس کے قد میں مو بمو ہے
تیری آنکھوں میں کیا بلالے ہے   ہوش کھونے کوں نشہ سے ہے

اس کے دامن کوں اگر ہاتھ لگا دیں عاشق
تند ہو گرد کی مانند کھٹکتا جاوے
شاید کہ عزمِ سیرِ گلستاں ہے یار کوں
لینے کوں پیشوا آگے ہوئے سمن گئی
خاکسار ہیں عاشق، محبِ جنابِ علی کے
حشر لگ ترا دامن چھوڑ کر نہ جاویں گے
گلِ داغِ جگر کوں تازہ کرنے   ہوئی آنسو کی نہر آنکھوں سے جاری
خودی ہے کفر اگر ہم الٰہی تو یہ جاوے
ہمارے بعد خودی جانے یا خدا جانے
محبت کے نشے ہیں خاص انسان واسطے ورنہ
فرشتے یہ شرابیں پی کے مستانے ہوئے ہوتے
دل مرا بےقرار ہوتا ہے   بسملِ انتظار ہوتا ہے
بوریائے بےریائے دشتِ فقر   ہے مجھے تختِ سلیماں کی مثال

آہ میری ہے صورِ اسرافیل   جل گئے جس سبب پرِ جبریل
جو ہوا ہے شہیدِ خنجرِ یار   کعبۂ عشق کا ہے اسماعیل
صنم ہزار ہوا پھر وہی صنم کا صنم   کہ اصل ہستیِ نابود ہے عدم کا عدم

ان اشعار کو پڑھ کر آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ سراج کی آواز میں آیندہ آنے والے بہت سے شعرا کی آوازیں گونج رہی ہیں۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو مستقبل میں مختلف شاعروں میں واضح اور نمایاں ہوتی ہیں۔ یونہی چراغ سے چراغ جلتا ہے۔ اُردو شاعری میں سراج کی اہمیت اسی لیے بڑھ جاتی ہے۔

عشق کے بعد جس موضوع نے سراج کی شاعری کو متاثر کیا وہ تصوّف اور اخلاق و فلسفہ ہے۔ یہاں بھی وارداتِ قلبیہ ہی راگ جگاتے ہیں۔ مذہبی تجربات اور انسانی تجربات مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں نصیحت بھی ہے اور درسِ اخلاق بھی لیکن وارفتگی و سرشاری کی وہ لہر جو ان کے عشقیہ کلام میں ہے، یہاں بھی دوڑ رہی ہے؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کسی کو رازِ نہاں کی خبر نہیں   ہماری بات کوں ہم جانتے ہیں
راہِ خدا پرستی اول ہے خود پرستی
ہستی میں نیستی ہے اور نیستی میں ہستی
جلنے میں شمع بولی مجکوں سراج یک شب
کرتی ہے ہر بلندی آخر کوں عزمِ پستی
شرابِ معرفت پی کر جو کوئی مجذوب ہوتا ہے
در و دیوار اس کوں مظہرِ محبوب ہوتا ہے
دوستی اور دشمنی کا نہیں ہے ہرگز اعتبار
مہربانی ہیچ ہے، نا مہربانی ہیچ ہے
دورنگی خوب نہیں یک رنگ ہو جا   سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا

عشق سراج کی زندگی میں سب سے اہم قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ عقل اور دوسری قدریں سب اس کے بعد آتی ہیں، اسی لیے وہ عقل پر عشق ہی کو فوقیت دیتے ہیں۔ کبھی کہتے ہیں:

سراج یوں مجھے استادِ مہرباں نے کہا
کہ علمِ عشق سیں بہتر نہیں ہے اور علوم
اگر خواہش ہے تجکوں اے سراج آزاد ہونے کی
کمندِ عقل کوں ہرگز گلے کا ہار مت کیجو

اور کبھی کہتے ہیں :

عشق اور عقل میں ہوئی ہے شرط
جیت اور ہار کا تماشا ہے

دریاے بےخودی کوں نہیں انتہا سراج
غوّاصِ عقل و ہوش کوں واں بھول چوک ہے

موضوعِ سخن کچھ ہو ، عشق کی لہر سب میں یکساں دوڑ رہی ہے ۔ اسی نے ان کے کلام میں گداختگی اور سوز کو جنم دیا ہے اور والہانہ پن نے اظہارِ بیان کی اس سادگی ، بےساختگی اور شگفتگی کو پختہ تر کیا ہے جو ولی سے شروع ہوتی ہے اور میر کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے ۔ اس سادگی میں ایک ایسا درد ہے جس سے الفاظ میں سحر اور ترنم پیدا ہوتا ہے ۔ اسی سے سراج کے ہاں آواز کا نظام اور لفظوں کی صوتی ترتیب جنم لیتی ہے ۔ یہ ہر بڑے شاعر کی پہلی نشانی ہے ۔ سراج کے ہاں بھی ہر شعر میں ایک مخصوص ترنم ہے ۔ اُن کی ایک غزل تو ایسی ہے جس میں سراج کے کلام کی ساری خصوصیات ایک جگہ سمٹ آئی ہیں ۔ اس دور تک کے شاعروں میں ولی کے علاوہ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس کے کلام سے صرف ایک غزل ایسی پیش کی جا سکے جو پورے طور سے اس شاعر کے مزاج و شخصیت کی ترجمانی بھی کرتی ہو اور اُردو شاعری کی بہترین غزلوں میں بھی شمار کی جا سکتی ہو ۔ سراج اس معیار پر بھی پورے اُترتے ہیں ۔ سراج کی یہ غزل دیکھیے :

خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تُو رہا ، نہ تو میں رہا ، جو رہی سو بےخبری رہی
شہِ بےخودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی ، نہ جنوں کی پردہ دری رہی
کبھی سمتِ غیب سیں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہری رہی
نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں
کہ شرابِ صد قدح آرزو خُمِ دل میں تھی سو بھری رہی
وو عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخۂ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوںہی دھری رہی
ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر سیں یہاں ہوا
کہ نہ آئنے میں رہی جِلا ، نہ پری کوں جلوہ گری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بےنوائے سراج کوں
نہ خطر رہا ، نہ حذر رہا مگر ایک بےخطری رہی

ولی کے کام کو سراج نے آگے بڑھایا ۔ سراج کے ہاں بمقابلہ ولی کے جذبات زیادہ صحت کے ساتھ بیان ہو رہے ہیں ۔ ولی کے اشعار میں اکثر لہجہ دبا دبا سا معلوم ہوتا ہے لیکن سراج کے ہاں یہ کھل جاتا ہے اور اس میں تیزی اور شفافی زیادہ آ جاتی ہے ۔ فارسی روایت کی وہ جلوہ گری جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتی ہے ، سراج کے ہاں اور زیادہ رچ کر گہری ہو جاتی ہے اور دلآویز تراکیب اور بندشوں کا ایک ایسا ذخیرہ وجود میں آتا ہے جو اُردو شاعری کا بیش بہا سرمایہ ہے ۔ یہ تراکیب دیکھیے جو اظہار کے وسیلوں کو آسان اور پُراثر بنا رہی ہیں ۔ ان میں میر ، غالب ، اقبال اور دوسرے شعرا کی لئے کس قدر شامل ہے ؟ مثلاً زخمیِ تیغِ انتظار ، تشنۂ زخمِ کفِ قاتل ، کمندِ پیچ و تابِ زلف ، سرمۂ دیدۂ جاں ، روزہ دارانِ جدائی ، سودائی بازارِ محبت ، خیالِ عکسِ رخِ یار ، لذتِ لعتِ دیدار ، سرمایۂ آشفتہ دلی ، شہادت گاہِ زخمِ تیغِ عرابی ، عمرِ خیالِ حلقۂ کاکل ، کمندِ حلقۂ گیسو ، خیالِ عارضِ گلرنگ ، پیچ و تابِ حلقۂ زنجیر ، خندۂ دنداں نما ، جلوۂ خورشید رُو ، باغبانِ گلشنِ خوش فکری ، خیالِ نرگسِ عنبر سرشت ، بسملِ خونیں کفن ، خیالِ قامتِ گل رُو ، سرِ طناز ، زلفِ گرہ دار ، موجِ خونِ دل ، غنچۂ داغِ جنوں ، رگِ برگِ گلِ سودا ، خمارِ شوق ، خمیازۂ بےطاقتی ، حیلۂ مردمِ بیمار ، شرحِ بےتابیِ دل ، شربتِ خونِ جگر ، خنجرِ سینۂ افگار ، لذتِ دیدار ، دامِ اُلفت ، شکوۂ طرزِ تغافل ، ناخنِ پنجۂ فراق ، بیانِ سوزِ بےتابی ، سوارِ توسنِ معنی ، بیانِ شامِ جدائی ، مشعلِ سوزِ جگر وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جنھوں نے سراج کے کلام میں ترنم کے اثر کو گہرا کر کے اُردو روایت کو خوب سے خوب تر بنانے میں مدد کی ہے ۔

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، عشق سراج کی فکر کا مرکزی نقطہ ہے ۔ یہی لہر ان کی شخصیت اور مزاج میں رواں دواں ہے اور یہی لہر اُن کے دوسرے کلام کی طرح مثنویوں میں بھی جاری و ساری ہے ۔ سوزِ محبت ہی نے ان کی شخصیت میں خاکساری ، انکسار ، خوش مذاقی ، بےنیازی اور جلال و جمال کی صفات پیدا کر کے وسیع المشربی اور فراخ دلی کو جنم دیا تھا ۔ سراج نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں لکھی ہیں ۔ ”بوستانِ خیال“ اُن کی مثنویوں میں سب سے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ یہی ایک طویل مثنوی ہے اور اس میں کچھ نہ کچھ

قصہ بن بھی ملتا ہے ۔ باقی گیارہ مثنویاں ان معنی میں تو مثنویاں ہیں کہ وہ مثنوی کی بحر میں لکھی گئی ہیں اور ان میں ابیات کا التزام ملتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے یہ نظم اور غزلِ مسلسل کی ملی جلی شکلیں ہیں ۔ "بوستانِ خیال" کے موضوع کا اظہار مثنوی کے ابتدائی اشعار میں کر دیا گیا ہے :

ارے ہم نشینو! مرا دکھ سنو   مرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو
مرے پر عجب طرح کے درد ہیں   کہ سب درد اس درد کے گرد ہیں
کہوں کیا کلیجے میں سوراخ ہے   مری داستاں شاخ در شاخ ہے
اگر سنگ بھی حال میرا سنے   تو حیرت سے چکرت ہیں جا سر دھنے

اسی کیفیتِ ہجر کا بیان ساری مثنوی میں کیا گیا ہے ۔ عاشق باغ میں جاتا ہے مگر اسے سکون نہیں ملتا ۔ محفلِ خوباں میں جاتا ہے اور وہاں ایک "سردار زادہ" کو دیکھتا ہے جس کا حسن بے مثال ہے ۔ یہی سردار زادہ مثنوی کا ہیرو ہے ۔ شاعر اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ سردار زادہ بھی اظہار تعلق کرتا ہے لیکن شاعر کی بے قراری بڑھتی رہتی ہے ۔ کچھ عرصے کے بعد وہ شوخ سراپا ناز بے وفائی کرتا ہے ۔ شاعر اس کی بے وفائی کو دیکھ کر سنگ دل یار کی حکایت بیان کرتا ہے مگر محبوب پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ شاعر اسی طرح بے وفائی ، ہجر و اضطراب کی آگ میں جلتا رہتا ہے اور اس کی زندگی تلخ تر ہو جاتی ہے ۔ مثنوی مناجات پر ختم ہوتی ہے جس میں غم سے نجات پانے اور "بتوں" کی طرف سے دل پھیر دینے کی دعا مانگی گئی ہے :

گزر گئی مری بت پرستی میں عمر   کٹی غفلت و جہل و مستی میں عمر
میں اب چاہتا ہوں کہ ہوشیار ہوں   اب اس خوابِ غفلت سے بیدار ہوں

یہاں سے عشقِ مجازی کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف ہو جاتا ہے ۔ یہ مثنوی دو دن میں لکھی گئی ہے اور اس کے اشعار کی تعداد اور سالِ تصنیف ایک ہے ۔ یہ مثنوی اپنی روانی ، سادگی اور شدید عشقیہ کیفیات کے بے باکانہ اظہار کی وجہ سے پُر اثر ہے اور ریختہ کی مثنویوں کی ابتدائی روایت میں ایک اہم کڑی کا درجہ رکھتی ہے ۔ سراج کی غزل کا مزاج یہاں بھی موجود ہے ۔

سراج "عشق" کے شاعر ہیں اور عشقیہ شاعری کی روایت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرتے ہیں ۔ یہ سارا کلام اس دور کا ہے جب وہ عشقِ مجازی کے دور سے گزر رہے ہیں ۔ عنفوانِ شباب کا دریا چڑھا ہوا ہے اور حساس سراج کے تارِ عشق ہوا کے ہلکے سے جھونکے سے مرتعش ہو کر مترنم ہو جاتے ہیں اور

اسی عالمِ سرشاری میں یہ ترنم لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے :

دیوانہ قیدِ ہوش سے آزاد ہو گیا   شکرِ خدا کہ پاؤں کی زنجیر کٹ گئی

سراج کی زبان عشقیہ شاعری کی فطری زبان ہے جس میں احساس کے تر نے سوز و ساز کی کیفیت پیدا کر دی ہے ۔ انہوں نے اردو شاعری کو ایک بڑا ذخیرۂ الفاظ اور انہیں استعمال کرنے کا سلیقہ دیا ہے ۔ سنگلاخ زمینوں اور مشکل ردیفوں میں غزلوں کو پڑھ کر یہ احساس نہیں ہوتا کہ سراج کی شعری قوت کو انہوں نے دبا دیا ہے ۔ یگانہ جیسا چوٹی کا شاعر جب : ع

خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

والی زمین میں غزل کہتا ہے تو سراج کی غزل کا منہ چڑاتا معلوم ہوتا ہے ۔ سراج کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ اس وقت خصوصیت سے ہوتا ہے جب اسے دوسرے بڑے شاعروں کے ساتھ پڑھا جائے ۔ سراج کا جذبۂ عشق اتنا قوی اور قوتِ اظہار اتنی جاندار ہے کہ احساس و الفاظ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور معمولی سی بات بھی مزہ دینے لگتی ہے :

آج کی رات مرا چاند نظر آیا ہے
چاندنی دودھ سی چھٹکی ہے مرے آنگن میں

محاورے اور ضرب الامثال اسی احساس سے مل کر منہ سے بولنے لگتے ہیں :

کیا ہوا گرچہ یار ہے نزدیک   آنکھ اوجھل پہاڑ اوجھل ہے

کیوں پکار کر بلبل راز فاش کرتی ہے
شاخِ گل کی سُولی پر باغ میں چڑھا دیجے

ہائے جی کے سودے میں روز کا ہے ہنگامہ
چوک سے عناصر کے یہ دکاں اٹھا دیجے

عشق دونوں طرف سے ہوتا ہے   کیوں بجے ایک ہات سوں تالی

سراج قدرِ اول کے شاعر ہیں اور ان کے کلام میں دوامی شاعری کے ایسے عناصر موجود ہیں کہ اس کے کچھ حصے نہ صرف ہمیشہ دلچسپی سے پڑھے جائیں گے بلکہ وہ اردو زبان کے کلچر کا جزوِ لاینفک بن گئے ہیں ۔ سراج نے اردو شاعری کو ایک نیا معیار دیا اور عشقیہ شاعری کی روایت کو ولی سے لے کر میر تک پہنچا دیا ۔ ولی اگر چوسر کی طرح ہمہ گیر ہیں تو سراج انگریزی شاعر لینگ لینڈ (Lang Land) کی طرح اردو شاعری میں مخصوص عشقیہ روایت کے بانی ہیں ۔

سراج اورنگ آبادی کی وفات پر سارے شہر میں سوگ منایا گیا ۔ وفات کے وقت ان کی بزرگی کی شہرت دور دور تک پہنچ چکی تھی اور شاعری کا ڈنکا ہر طرف بج رہا تھا ۔ خاصی تعداد میں اُن کے شاگرد موجود تھے جن میں ضیاء الدین پروانہ ، مرزا محمود خان نثار ، محمد عطا خیا ، مرزا مغل کمتر ، لالہ جے کشن بیجان ، میر مہدی متین معروف ہیں ۔ اس زمانے کے اہم لوگوں نے اُن کی تاریخِ وفات کے قطعات لکھے جن میں میر غلام علی آزاد بلگرامی ، میر اولاد محمد خان ذکا ، ضیاء الدین پروانہ اور لچھمی نرائن شفیق کے نام قابلِ ذکر ہیں ۔ سراج کی وفات پر اُن کے معاصر شاہ قاسم علی قاسم نے بھی اظہارِ افسوس کرتے ہوئے لکھا :

شاہ قاسم علی ہزار افسوس   یار ہمدرد اوٹھ گیے وو سراج

شاہ قاسم علی قاسم ، جن کا انتقال بارھویں صدی کے اواخر میں ہوا ، ایک پُرگو شاعر تھے ۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ولی اور سراج کے بعد روایتِ ریختہ نے کتنی ترقی کی ، قاسم کے دیوان کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے ۔ قاسم کے زمانۂ حیات میں دکن کے معروف شعرا ایک طرف اور شمالی ہند کے آبرو ، حاتم ، آرزو ، یک رنگ ، تاباں ، مظہر جانجاناں وغیرہ دوسری طرف نظر آتے ہیں اور دونوں گروہ اب ایک زبان ہو رہے ہیں ۔ اب گجرات میں بھی معیارِ سخن وہی ہے جو دکن اور شمال میں ہے ۔ ریختہ کے سلسلے میں شاعروں کی تعلّی سے ویسی ہی خوشی کا اظہار ہو رہا ہے جیسے کوئی تلاش کرنے والا نیا ملک دریافت کر کے خوش ہوتا ہے ۔ اب ریختہ کے شاعر کی آواز سارے برعظیم میں گونج رہی ہے ۔ فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے اور اب برعظیم کی تہذیب اس زبان کی طرف رجوع کر رہی ہے جسے اس نے اسی سرزمین پر اپنی صدیوں کی تخلیقی صلاحیتوں سے پال پوس کر بڑا کیا تھا ۔

شاہ قاسم کے دیوان[1] کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دکن و شمال میں ایک ہی زمین میں غزلیں کہنے کا رواج بڑھ رہا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ ریختہ کی شاعری اب ملک گیر سطح پر پھیل گئی ہے ۔ قاسم کے دیوان میں جانجاناں ، آبرو ، حاتم ، آرزو ، تاباں اور یقین کی غزلوں کی زمینیں صاف دکھائی دے رہی ہیں ۔ اثرات کے اس اختلاط نے شاعری میں نئی توانائی اور نئے حوصلوں کے امکانات

---

[1] دیوانِ شاہ قاسم : مرتبہ سخاوت مرزا (غیر مطبوعہ) ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کو روشن کر دیا ہے ۔ شاہ قاسم کے کلام سے کسی خاص رنگِ سخن کا پتا نہیں چلتا ۔ وہ ولی یا سراج کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں بلکہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں ۔ ان کی خوبی ، جیسا کہ شفیق نے لکھا ہے ، یہ ہے کہ ''مضامینِ صاف و شستہ می جوید و شعر را بہ نہایت عذوبت می گوید[1] ۔'' اُن کے دیوان میں مخمس و ترجیع بند بھی ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں ۔ ان کی عشقیہ کیفیات میں سطحیت کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ شدتِ اثر اور قوتِ اظہار جو ولی یا سراج کے ہاں ملتی ہے ، قاسم کے ہاں نہیں ہے ۔ تصوّف کے مضامین بھی جذبے سے عاری ہیں ! مثلاً یہ تین شعر دیکھیے :

ذات کے طالب کو ہرگز گفتگو سے کام نیں
زاہدوں کو ہو مبارک کعبہ و باہن کو دیر
جو آپ خوش تو جہاں خوش یہ بات ہے مشہور
ہے اپنے دم سے رفیق آشنا برادر خوب
مت دل کسی کا توڑ ، مروت اسی میں ہے
رکھ خاطر آشنا کی ، محبت اسی میں ہے

یہاں ایک ''اوپری پن'' اور بغیر جذبے کی شاعری کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں شعر دل کے نہاں خانے سے نہیں نکل رہا ہے بلکہ مضمون باندھنے کی کوشش میں علمِ عروض کا سہارا لیا جا رہا ہے :

دل تمھارا مجھ سے گر بیزار ہے   خوش رہو میرا بھی اللہ یار ہے
میں جس کو دل دیا سو وہ دشمن ہوا مرا
قاسم میں کیا کروں یہ زمانا بھلا نہیں

لٹک چلنا ادا سیں مسکرانا   یہ خوبی کس میں ہے یارو بتانا
کفِ افسوس اوس کا ہے قیامت   اڑا دیتا ہے ظالم تالیوں میں
اوس کاکل نے دل لیتا ہے   کیا بلائیں گئی ہیں سر پر سے
پیارا طفلِ دل کرتا ہے شوخی   سجن اس کو ذرا آنکھیں دکھانا

ساری شاعری کا زور محاورے ، ضرب المثل اور ایہام پر ہے جن سے شاعری میں شوخی پیدا کرنے کا کام لیا جا رہا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری ایک ٹھٹھول یا ایک ''مزیدار'' مشغلہ بن گئی ہے ۔ لیکن جہاں تک زبان کا تعلق ہے ،

---

[1] چمنستانِ شعرا : ص ۵۰۷ ۔

وہ صاف ہو کر سارے برعظیم میں ایک ہی سطح پر آ گئی ہے ۔

اس دور میں متعدد شعرا دادِ سخن دے رہے ہیں ۔ عارف الدین خان عاجز (م ۔ ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ء[1]) بھی ہیں کہ اپنے ایہام کی وجہ سے اور لچھمی نرائن شفیق (۱۲۲۳ھ/۱۸۰۸ء) بھی کہ اپنے تذکروں اور تاریخ گوئی کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں — لیکن اب جمیل جالبی ! آخر کس کس کا ذکر کرو گے ؟ تاریخ میں تو صرف انہی لوگوں کا ذکر ہو سکتا ہے جو روایت کے اصل دھارے پر بہہ رہے ہیں ۔ اور وہ لوگ جو اصل دھارے سے دور یا الگ ہیں یا صرف "نقل" اور "تکرار" کے ذریعے ادب و شاعری کا تبرک تقسیم کر رہے ہیں ، ان کا ذکر تذکرہ نویسوں پر چھوڑ دو کہ یہ ان کا کام ہے اور تم آگے بڑھو ۔

☆ ☆ ☆

---

[1] ۱۔ گلِ عجائب : اسد علی خان تمنا اورنگ آبادی ، ص ۴۴ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۳۶ء ۔

اختتامیہ

اس جلد کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں ، ایک ایسی زبان ہے جو سارے برعظیم پاک و ہند میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے اور عہدِ حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق رابطے کی واحد مشترک زبان ہے اور قومی و ملک گیر مسائل پر اظہار خیال کے لیے یہی زبان استعمال میں آتی ہے ۔ اس زبان کی تاریخ برعظیم میں مسلمانوں کی آمد کی تاریخ سے شروع ہوتی ہے جسے وہ اسی سرزمین سے اٹھا کر سینے سے لگاتے ہیں اور اپنی زبانوں کے الفاظ ملا کر ، اپنی فکر ، تخلیقی صلاحیت اور نظامِ خیال کی قوتوں سے سہارا دے کر برعظیم پاک و ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلا دیتے ہیں ۔ اور جس طرح فتوحاتِ ایران کے زمانے میں فارسی زبان کو ایک رسم الخط دیا تھا اسی طرح اسے بھی ایک رسم الخط دے دیتے ہیں ۔ "بولی" سے "زبان" بننے کے عمل سے گزر کر صدیوں بعد جب یہ بڑی ہوتی ہے تو ادب کا تخلیقی عمل آہستہ آہستہ سر نکالتا ہے ۔ کبھی اس زبان کے الفاظ خود فارسی "عبارت" میں اظہار کو سہل بناتے ہیں جس کی مثالیں مسعود سعد سلمان (م ۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) کے دیوانِ فارسی اور امیر خسرو (م ۔ ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ء) کے فارسی کلام میں بھی ملتی ہیں اور تاریخ فیروز شاہی ، آئینِ اکبری اور ذخیرۃ الخوانین میں بھی ۔ کبھی صوفیائے کرام اپنی بات عوام تک پہنچانے کے لیے اسے استعمال میں لا رہے ہیں اور کبھی کبیر داس جیسے عوامی شاعر اور گرو نانک جیسے مصلح اپنے فکر و خیال اور فلسفۂ حیات کو سارے معاشرے میں عام کرنے کے لیے اسے وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں ۔ جہاں کہیں مختلف بولیاں بولنے والوں کو اپنی بات ایک دوسرے تک پہنچانے کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہ زبان ازخود نمودار ہو جاتی ہے ۔ اسی لیے یہ زبان ہمیں کم و بیش سارے برعظیم میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتی ہے ۔ اس زبان کا مولد ہر وہ علاقہ ہے جہاں "مختلف الزبان" لوگ آپس میں مل جل رہے ہیں ۔

ملنے جلنے کا یہ عمل خواہ پنجاب و سندھ میں ہو رہا ہو یا دہلی ، شمالی ہندوستان ، دکن اور گجرات میں ۔ یہ زبان ہر زبان سے مل کر شیر و شکر ہو جاتی ہے اور ایک ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جو انھی حالات میں پیدا ہونے والی کسی دوسرے علاقے کی زبان سے مشابہ ہوتی ہے ۔ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ اپنے اندر جذب کرنے کی ایسی صلاحیت ہے کہ جو لفظ اس کے مزاج کے نظامِ کشش میں آیا اسی کا ہو رہا ۔ اس میں جدید ہند آریائی زبانوں میں سے کم و بیش ہر ایک کی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے بڑھانے اور اس کے اظہار کو وسیع تر کرنے میں مدد کر سکیں ۔ اس زبان نے برعظیم کی ساری جدید ہند آریائی زبانوں کی ان خصوصیات کو اپنا لیا جن میں ملک گیر سطح پر تصرف میں آنے کی صلاحیت موجود تھی ۔ محمود شیرانی اسے پنجاب کی زبان کہتے ہیں ۔ سندھی اور سرائکی والے اس کا مولد و منشا سندھ و ملتان کو قرار دیتے ہیں ۔ گجرات والے اس کی جائے پیدائش گجرات کو بتاتے ہیں ۔ دکن والے اسے اپنی زبان کہتے ہیں ۔ دہلی والے دہلی کو اس کا مولد بتاتے ہیں ۔ یو ۔ پی والے اسے کھڑی بولی سے منسوب کرتے ہیں ۔ محمد حسین آزاد اس کا رشتہ ناتا برج بھاشا سے جوڑتے ہیں ۔ ہریانی ، راجستھانی اور اودھی اور ارد ماگدھی والے اسے اپنے اپنے علاقوں سے ملاتے ہیں ۔ اس اندازِ فکر کا سبب یہ ہے کہ قدیم زمانے سے وہ زبان جو ہندی ، ہندوی ، گجری ، دکنی وغیرہ کے نام سے پکاری جاتی رہی اور دورِ جدید میں ریختہ ، اردوئے معلیٰ ، اردو اور ہندوستانی کے نام سے موسوم کی جاتی رہی ، وہ برعظیم کی ساری زبانوں کے (ریاضی کی اصطلاح میں) ''عادِ اعظم مشترک'' کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس کا تجربہ ہمیں اس وقت خاص طور پر ہوا جب ''دیوانِ حسن شوق'' مرتب کرتے وقت حسن شوق کی ایک مثنوی ''میزبانی نامہ'' کے ابتدائی سو شعر ہم نے پنجابی ، سندھی ، سرائکی ، پشتو ، گجراتی ، مراٹھی اور بلوچی بولنے والوں کو دے دیے اور ان سے اپنی اپنی زبانوں کے الفاظ کی فہرست بنانے کے لیے کہا ۔ فارسی ، عربی ، ترکی اور ہندوی کے الفاظ کی فہرست ہم نے خود بنائی ۔ جب یہ فہرستیں آئیں تو معلوم ہوا کہ اب ایک لفظ بھی ایسا باقی نہیں رہا تھا جسے ہم خالص اردو کا لفظ کہہ سکیں ۔ یہی عمل صرف و نحو کی سطح پر ہوا ۔ ہر اصول ایسا تھا جس پر دوسری زبان والے اپنا دعویٰ کرتے تھے ۔ اس تجربے کو بڑھا کر اگر برعظیم پاک و ہند کی دوسری بولیوں اور زبانوں کو بھی شامل کر لیا جاتا تو یہی نتیجہ نکلتا ۔ غرض کہ اس زبان میں آریائی و دراوڑی الفاظ و اصولِ قواعد بھی موجود ہیں اور سامی و تورانی بھی ۔ لیکن سب اس حد تک اور اس توازن سے ملے جلے ہیں کہ اس کی قوتِ اظہار کو بڑھاتے ہیں اور مل کر ایک اکائی بناتے ہیں ۔ برعظیم کی اسی لسانی وحدت اور کم و بیش ساری زبانوں کے عادِ اعظم مشترک کا نام ''اردو'' ہے ۔

مختلف زمانوں میں اس کے مراکز بدلتے رہے ۔ جیسا کہ اس جلد کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، پہلے سارے شمال میں اس نے رنگ جمایا ۔ پھر ایک خاص زمانے میں گجرات اس کا مرکز رہا اور وہاں سے اکبر کی فتحِ گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے بعد یہ مرکز دکن پہنچ گیا جہاں بہمنی دورِ سلطنت میں یہ زبان پہلے ہی جڑ پکڑ چکی تھی ۔ اورنگ زیب کی فتوحاتِ دکن نے جب شمال اور جنوب کو ملا کر ایک کر دیا تو ایک نیا معیارِ زبان و ادب ، جسے اس زمانے میں اور پھر بعد تک ''ریختہ'' کے نام سے پکارا جاتا رہا ، وجود میں آ گیا ۔ ولی دکنی کے بعد اس کا نیا مرکز دہلی قرار پایا ۔ اب شمال نے دکن کی روایتِ ادب سے فیض پا کر اپنے خونِ جگر سے اسے سینچا اور اس میں شعر و ادب کے بیش بہا جواہر پاروں کا اضافہ کیا ۔ روایت کے دھارے کے راستوں کو اس جلد کے ایک ساتھ مطالعے سے دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ پہلے اس زبان کی روایت نے دیسی عناصر سے دل کھول کر استفادہ کیا ۔ ہندوی زبانوں کے الفاظ ، تلمیحات ، اسطور ، علامات ، تشبیہات اور اصناف و اوزان کو اظہار کا ذریعہ بنایا اور اس میں سے وہ سارا رس نچوڑ لیا جو نچوڑا جا سکتا تھا ۔

شمال میں امیر خسرو سے لے کر شاہجہاں کے دور تک یہی اثرات کارفرما رہے ہیں ۔ دکن میں ''کدم راؤ پدم راؤ'' والے نظامی سے میراں جی شمس العشاق تک اسی ہندوی روایت کا عمل دخل رہتا ہے ۔ گجرات کا ادب شروع سے ہندوی روایت کے زیر اثر رہتا ہے ۔ یہاں پہلی مرتبہ فارسی اثرات کی بہت ہلکی سی جھلک شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں محسوس ہوتی ہے اور پھر خوب محمد چشتی فارسی اصناف ، بحور اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں ۔ یہ اثرات بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو (م ۔ ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع) کے دور تک باقی رہتے ہیں ۔ جگت گرو کی تصنیف ''کتابِ نورس'' گہرے ہندوی اثرات کا اظہار کرتی ہے ۔ عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' میں ہندوی اثرات دبنے شروع ہوتے ہیں اور فارسی اثرات نمایاں ہوتے ہیں ۔ فارسی و ہندوی اثرات کی یہ کشمکش صنعتی ، ملیمی ، شاہی ، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں جاری رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات ، لال دوا کے دانے کی طرح ، اس روایت کا رنگ بدلتے رہتے ہیں ۔ بحور و اصناف تو عبدل کے ''ابراہیم نامہ'' کے بعد سے فارسی ہو جاتے ہیں لیکن بیجاپوری اسلوب کے

بطن میں ہندوی طرزِ احساس اور ذخیرۂ الفاظ آخر وقت تک زندہ و باقی رہتے ہیں۔ ادھر گولکنڈا میں فارسی اثرات شروع ہی سے نمایاں ہیں لیکن یہاں بھی ہندوی اثرات بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ خود محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں، جہاں فارسی اثرات، اصناف و بحور اور ذخیرۂ الفاظ اور آہنگ و لہجہ اس کے رنگِ سخن کو نکھار رہے ہیں، وہاں ہندوی اسطور، روایت اور ذخیرۂ الفاظ کا رنگ بھی چوکھا ہے۔ وجہی کی مثنوی ''قطب مشتری'' میں بھی یہ اثرات موجود ہیں۔ غواصی کی ''سیف الملوک بدیع الجمال'' میں بھی یہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن وجہی کی ''سب رس'' میں فارسی اثرات گہرے ہو جاتے ہیں اور عبداللہ قطب شاہ کے طویل دورِ حکومت میں فارسی روایت ادب کی واحد روایت بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی ''زمین'' اب بھی ہندوی ہی رہتی ہے۔ اس روایت کو جمانے میں اورنگ زیب کی طویل مہماتِ دکن نے بہت مدد کی۔ مغلوں کی زبان فارسی تھی اور خود شمال کی اُردو پر فارسی الفاظ کا اثر گہرا تھا۔ مغلوں کی فتوحات کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات بڑھتے گئے اور شمال کی زبان نے جنوب کی زبان پر اثر ڈالنا شروع کیا۔ فاتح نے مفتوح کی زبان کو متاثر کیا تو مفتوح تہذیب نے فاتح تہذیب کے بطن میں اپنی ادبی روایت اور طرزِ احساس کو پیوست کر دیا۔ فاتح و مفتوح تہذیب کے اسی سنگم پر ولی دکنی کی آواز نے سب کو لہلوٹ کر دیا۔ ولی نے قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو اپنے تصرف میں لا کر فکر و اظہار کی سطح پر ایک نیا معیار قائم کیا جو ''ریختہ'' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نئی سطح تھی جہاں شمال، جنوب اور سارے برِعظیم کے تخلیقی ذہنوں کی آرزوئیں تکمیل پا رہی تھیں۔ ولی کا یہ معیارِ ریختہ اتنا مقبول ہوا کہ سورت کے عبدالولی عزلت، دکن کے داؤد و سراج، گجرات کے یوسف زلیخا والے امین، پنجاب کے ناصر علی سرہندی اور شاہ مراد، سندھ کے میر محمود صابر، سرحد کے عبدالرحمٰن بابا، بہار کے عبدالقادر بیدل، دہلی کے فائز، جعفر زٹلی، آبرو، شاہ حاتم، کرناٹک کے شاہ تراب، مدراس کے محمد باقر آگاہ اور برِعظیم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے سب شاعروں نے اس نئے معیار کو واحد ادبی معیار کے طور پر تسلیم کر لیا۔ ولی کا یہی کارنامہ ہے کہ اس نے فارسی روایت کو اُردو کے قالب میں ڈھال کر ایک طرف معاشرے کی اس خواہش کو بھی پورا کر دیا کہ وہ فارسی روایت کو اپنائے رکھنا چاہتا تھا اور ساتھ ساتھ اس مشکل کو بھی حل کر دیا کہ فارسی میں اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار نئی نسل کے لیے دشوار ہو گیا تھا۔ اس طرح ولی نے اُردو زبان و ادب کے ارتقا کو جدید دائرے میں داخل کر دیا اور فارسی روایت کو ایک نیا عروج دے کر اسے اُردو زبان و ادب کا مقدر بنا دیا۔ اسی روایتِ زبان و ادب کے فروغ کی وجہ سے نصرتی، جو ولی دکنی سے بڑا شاعر تھا، ٹکسال باہر ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرا اور ولی دکنی کا نام آج بھی اسی طرح زندہ ہے۔

قدیم ادب انھی اثرات اور روایت کے اُتار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور قدیم روایت کی لہروں کا پیچ و تاب انھی رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ مردہ یا ناکارہ روایت کو چھوڑ کر، عصرِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق، زندہ طرزِ احساس کو اپنانا ہمیشہ سے تخلیقی ذہنوں کا شیوہ رہا ہے۔ یہ یونہی ہوتا آیا ہے اور یونہی ہوتا رہے گا۔

☆ ☆ ☆

ضمیمے

پاکستان میں آردو

پنجاب اور آردو

''اُردو زبان اور لٹریچر کی تاریخ کے لیے جس قدر مسالہ ممکن ہو جمع کرنا ضروری ہے۔ غالباً پنجاب میں بھی کچھ پرانا مسالہ موجود ہے۔ اگر اس کے جمع کرنے میں کسی کو کامیابی ہو گئی تو مؤرخِ اُردو کے لیے نئے سوالات پیدا ہوں گے''۔
(ماخوذ از مکتوبِ علامہ اقبال ، ۷ مئی ۱۹۲۵ء)

(۱)

قدیم ادب کے اس تفصیلی مطالعے سے ہم روایت کی دھوپ چھاؤں اور اس کے اُتار چڑھاؤ کے منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔ شمالی ہند ، گجرات اور دکن کے ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے اہلِ پنجاب کی خدمات اور زبانِ اُردو سے ان کے گہرے قدیم تعلق کا ذکر اس جلد میں جابجا کیا ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ پنجابی لہجہ ، آہنگ ، تلفظ اور محاورہ شروع ہی سے اُردو زبان کے مزاج اور خون میں شامل رہا ہے۔ اُردو کو اہلِ پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر پالا پوسا اور بڑا کیا ہے۔ اُردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ و سفید جسیمے۔ تاریخ گواہ ہے کہ شمال سے جو لوگ دکن ، گجرات اور مالوہ کی طرف گئے اور وہ لوگ بھی جو دہلی میں آباد ہوئے ، جن میں بادشاہوں سے لے کر سپاہی پیشہ اور دوسرے سب طبقوں کے لوگ شامل تھے ، پنجاب و ملتان و سرحد کی طرف سے آ کر برِعظیم کے طول و عرض میں پھیلے تھے۔ اسی لیے پنجاب اور اُردو کے تعلق کو دیکھنے کے لیے نہ صرف اُن مشاہیر کی خدمات کا جائزہ لینا ہوگا جو ساری عمر پنجاب میں رہے بلکہ اُن کا بھی جو پنجاب سے جا کر سارے برِعظیم کے طول و عرض میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے رہے۔ پروفیسر محمود شیرانی اپنی معرکۃ الآرا تصنیف ''پنجاب میں اُردو''

میں اس بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

"غزنویوں کے قبضے میں تمام پنجاب ، سندھ اور ملتان تھا ۔ ہانسی ، سرستی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے ، بلکہ یوں کہیے دہلی کے قریب تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اتنے بڑے علاقے کے مالی و ملکی انتظام کے لیے عمّال کو اس ملک کی زبان سیکھنی ضروری تھی ۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطّے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی ۔ یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے ، انھوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب برج بھاشا اختیار کی ، ایک ناقابلِ قبول خیال ہے[1] . . . قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں[2] . . . دلچسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا . . . جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا . . . تغلقوں کے عہد میں دہلی میں جس قسم کی زبان بولی جاتی تھی ، اگر ہم کو اس کے نمونے دیکھنا ہیں تو قدیم دکنی اُردو کے ادبیات دیکھنے چاہییں[3] ۔"

سونتی کمار چٹرجی نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار حسب ذیل الفاظ میں کیا ہے کہ :

"پنجابی مسلمان جو ُترک افغان فاتحین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے ، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے ۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی لائے آئے تھے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور

---

[1] ۔ پنجاب میں اردو : از حافظ محمود شیرانی ، کتاب نما لاہور ، طبع سوم ، ص ۵۶ ۔ ۵۷ ۔
[2] ۔ ایضاً : ص ۶۷ ۔
[3] ۔ ایضاً : ص ۷۰ ۔

شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی ۔ انھوں نے اس زبان کو ، جو کاروباری زبان بن گئی تھی ، لہجہ و آہنگ دیا اور اس کے نقش و نگار کو بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا[1] ۔"

قدیم دکنی اور گجری ادب میں یہ اثر اس لیے واضح اور نمایاں ہے کہ ابھی مختلف لہجے ، مختلف اثرات اور الفاظ و آہنگ مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں ۔ جب یہ اثرات ایک وحدت بن کر مخصوص شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ہم اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اُردو زبان کی یہ مخصوص شکل ، آہنگ اور لہجہ کن کن اثرات سے مل کر بنا تھا ۔

تاریخ شاہد ہے کہ پنجاب و سرحد کے علاقے ہی وہ علاقے ہیں جو ہمیشہ سے فاتحینِ برعظیم کی گزرگاہ رہے ہیں اور یہی وہ علاقے ہیں جہاں مسلمانوں کا واسطہ سیاسی ، معاشرتی اور تہذیبی سطح پر یہاں کے باشندوں سے پڑا جن میں بودھوں اور ہندوؤں کے علاوہ دوسری اقوام بھی شامل تھیں ۔ اہلِ اسلام سندھ میں پہلی صدی ہجری میں آ گئے تھے جن کے اثرات کا مطالعہ ہم "سندھ میں اردو" کے تحت آیندہ باب میں کریں گے ۔ لیکن مسلمانوں کی آمد کا اصل و حقیقی راستہ یہی تھا جس کے اثرات اس برعظیم کی آیندہ تاریخ پر گہرے اثرے ۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں دو تہذیبیں ، دو تمدّن اور دو عقیدے ایک دوسرے سے ملے اور پھر یہ اثرات سارے برعظیم میں پھیل گئے ۔ ۳۶۷ھ/۹۷۷ء میں الپتگین نے سرحد و پنجاب کے کوہستانی علاقوں پر حملہ کیا اور اس کے بعد اس کے جانشین سلطان سبکتگین نے ۳۷۸ھ/۹۸۸ء میں جےپال کے حملے کے جواب میں حملہ کیا اور اسے شکست دے کر لمغان سے پشاور تک کے علاقے پر قبضہ کرکے اپنی حکومت کی بنیاد ڈالی ۔ سلطان سبکتگین کے بعد محمود غزنوی نے ۳۹۰ھ/۱۰۰۰ء اور پھر ۳۹۱ھ/۱۰۰۱ء میں حملہ کرکے پنجاب کو فتح کر لیا اور ۴۰۵ھ/۱۰۱۴ء میں اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا ۔ اس کے بعد ۵۸۸ھ/۱۱۹۲ء تک آلِ غزنہ یہاں حکومت کرتے رہے ۔ دیسی باشندوں کی ایک بہت بڑی تعداد نے یہیں سب سے پہلے اسلام قبول کیا اور ایک کثیر تعداد میں ُترک ، افغان ، ایرانی اور دوسری مسلم اقوام بھی سب سے پہلے اسی علاقے میں آ کر مستقلاً آباد ہوئیں ۔

---

[1] ۔ انڈو آرین اینڈ ہندی : ایس ۔ کے ۔ چٹرجی ، ص ۱۶۸ ۔ ۱۶۹ ، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی ، گجرات ، ۱۹۴۲ء ۔

لاہور اسی "نئے کلچر کا ابتدائی مرکز تھا[۱] ۔"

تہذیبی اور معاشی سطح پر اس وقت یہ معاشرہ ایک منجمد معاشرہ تھا ۔ مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیب ، عقیدہ ، زبان اور معاشرت نے اس میں عمل، حرکت پیدا کر دیا ؛ اسی کے ساتھ مسلمانوں کے الفاظ یہاں کی زبانوں میں شامل ہونے لگے اور رفتہ رفتہ ایک ایسی مخلوط و مشترک زبان وجود میں آنے لگی جسے سہولت اور ضرورت کے لیے دونوں قومیں استعمال کرتی تھیں ۔ آنے والے مسلمان ہندوؤں کے الفاظ صحیح تلفظ و لہجہ سے ادا نہیں کر سکتے ہوں گے ۔ اسی طرح ہندو عربی اور فارسی کے الفاظ اپنے مخصوص صوتی نظام کے مطابق ادا کرتے ہوں گے ۔ اور چونکہ ایک دوسرے کے الفاظ کا استعمال اس دور کی معاشرتی ضرورت تھی اس لیے لفظوں کی یہ بگڑی ہوئی شکل عام و مروج ہو کر ایک نئے روپ میں ڈھل گئی ہوگی اور یہی اُردو کی ابتدائی شکل ہوگی ؛ یعنی ایک ایسی زبان جس میں اس علاقے کی مختلف زبانیں بولنے والے لوگ ایک دوسرے سے گفتگو کرتے ہوں گے ۔ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) کا "دیوانِ ہندی" اس دور کی اسی مروجہ و عام زبان میں ہوگا ۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتیں اور اُردو زبان کے ارتقا کی گم شدہ کڑیاں مل جاتیں ۔ اسی کے پیشِ نظر شیر علی خان سرخوش لکھتے ہیں کہ "اردو زبان کی نہایت ابتدائی شکل و صورت پنجابی ہی ہے[۲]" ۔ اور "اردوئے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے[۳]" ۔ پنجابی کے بارے میں پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی مرحوم کا یہ خیال بھی قابلِ توجہ ہے کہ "پنجابی کے بارے میں دو خاص باتیں ذکر کے قابل ہیں ؛ ایک تو یہ کہ شورسینی پراکرت کے آثار جس قدر پنجابی میں پائے جاتے ہیں اور آج تک موجود ہیں ، اتنے کسی اور زبان میں نہیں پائے جاتے ۔ اور دوسرے یہ کہ غیر ملکی الفاظ سے مہمان نوازی کا برتاؤ سب سے پہلے اس کے حصے میں آیا ہے[۴]"

یہ مہمان نوازی پنجاب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں تھی ۔ صدیوں سے جو قومیں یہاں آئیں ، نہ صرف ان کی تہذیب و تمدن کے اثرات اس علاقے کی تہذیب

۱۔ کیفیہ : از برجموہن دتاتریہ کیفی ، ص ۲۲ ، مکتبۂ معین الادب لاہور ، طبع دوم ، ۱۹۵۰ء ۔
۲۔ تذکرۂ اعجازِ سخن ؛ حصہ اول ، صفحہ ز ، سلسلہ سوم ظریف بکڈپو ، لاہور ۔
۳۔ ایضاً ، صفحہ ح ۔
۴۔ کیفیہ ؛ ص ۵۷ ۔

میں سرایت کرتے گئے بلکہ مختلف زبانوں کے الفاظ بھی یہاں کی عام بول چال کی زبان میں شامل ہوتے رہے ۔ آریوں کی آمد سے پہلے دراوڑ اور دراوڑوں سے قبل منڈا نامی قبائل یہاں آباد تھے ، ان کے الفاظ آج بھی پنجابی اور اس کے واسطے سے اُردو میں موجود ہیں ؛ مثلاً "مُنڈی" پنجابی اور اردو میں سر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے ۔ اسی طرح "کُھوری" پنجابی میں کُھر بمعنی کھُر آج بھی مستعمل ہے ۔ قدیم اُردو میں "کُھر" انھی معنی میں استعمال ہوتا تھا لیکن اب اردو میں "کُھر" صرف جانور کے پاؤں کے لیے مخصوص ہے ۔ منڈی لفظ "پیڑھی" بمعنی نسل آج بھی پنجابی اور اُردو میں مستعمل ہے ۔ "مُنڈرا" بمعنی 'بالی' پنجابی اور اردو میں آج بھی استعمال ہوتا ہے ۔ اسی طرح مُنڈی میں "چُولا" پنجابی میں 'چلھا' اور اُردو میں "چولھا" ہے ۔ کابر (کابل) ، آنچل ، بھٹی ، تسلا ، چھنی ، پینڈا وغیرہ مُنڈی الفاظ آج بھی پنجابی و اُردو میں عام و مستعمل ہیں ۔ تلاش کرنے سے ایسے الفاظ کی طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے ۔

اسی طرح یونانیوں کے دورِ حکومت میں یونانی اثرات بھی پنجابی زبان میں شامل ہو جاتے ہیں ؛ مثلاً یونانی[۱] الفاظ کانون ، دیپترا ، بھلگم ، تاپھو ، کُوری وغیرہ پنجابی میں کنُون ، دیپتر ، بلگم ، تبوت اور کُڑی کی شکل میں اور اردو میں قانون ، دفتر ، بلغم ، تابوت ، کُڑی (لڑکی) کی شکل میں آج بھی ملتے ہیں ۔ اسی طرح اہلِ پنجاب کی زبان میں ساکا ، کُشان ، گوجر ، جاٹ اور ہُن اقوام کی زبان کے الفاظ بھی شامل ہو جاتے ہیں ۔ یہ اثرات جتنے گہرے اور کثرت سے تھے اسی لحاظ سے زبان و تہذیب کا ڈھانچا بھی بدلتا گیا ۔ مسلمانوں کے اثرات گہرے اور دور رس تھے جنھوں نے اس تہذیب اور زبان کو ایک نیا روپ عطا کیا ۔ جب مسلمان اس علاقے سے نکل کر برِعظیم کے طول و عرض میں پھیل گئے تو ان کی یہی عام مشترک رابطے کی زبان نئے علاقوں کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی اُن کی فتوحات کے ساتھ برِعظیم میں پھیلتی چلی گئی ۔ اس زبان کا اثر دیکھنا ہو تو قدیم اُردو کے ابتدائی نمونے دیکھیے ۔ آپ کو دونوں زبانوں میں گہری مماثلت و مشابہت کا احساس ہوگا ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جیسے جیسے پیچھے کی طرف چلتے جائیے ، اس قربت کا احساس بھی بڑھتا جائے گا ۔ آج جب اُردو زبان کا معیار اور کینڈا مقرر ہوگیا ہے اور مختلف اثرات مل کر ایک جان ہو گئے ہیں ، اس

۱۔ علاقائی ادب مغربی پاکستان ؛ جلد اول ، ص ۲۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۔

اولین تعلق کو محسوس کرنا خاصا مشکل ہو گیا ہے ۔ لیکن قدیم دکنی اور پنجابی کے تلفّظ ، لہجہ ، افعال ، ضمائر ، ذخیرۂ الفاظ ، علامتِ فاعل "نے" کا نہ پایا جانا اور جملوں کی ساخت کے مطالعے سے اس بات کی آج بھی تصدیق ہو سکتی ہے ۔

اس صدی کے اوائل[1] میں ، جب اہلِ پنجاب اس بات کا دعویٰ کر رہے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور اہلِ زبان اس دعوے کو تسلیم کرنے میں پس و پیش کر رہے تھے ، اس وقت تک قدیم اردو کے وہ مخطوطات سامنے نہیں آئے تھے جو ۱۹۲۰ء کے بعد[2] شائع ہوئے اور جن کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ پنجاب کا اردو سے وہی تعلق ہے جو ایک ماں کا اپنی بیٹی سے ہوتا ہے ۔ بیٹی بیاہ کر کہیں چلی جائے لیکن ماں اور بیٹی کا ازلی رشتہ اسی طرح قائم رہتا ہے ۔ اور چونکہ ماں کبھی ڈائن نہیں بن سکتی اسی لیے اردو اور اہلِ پنجاب کا یہ رشتہ ناتا آج بھی اسی طرح قائم ہے ۔ پنجاب کے مسلمانوں نے اس سطح پر ہمیشہ قومی نقطۂ نظر کا ثبوت دیا اور کبھی سمجھوتا نہیں کیا ۔ ۱۹۰۸ء میں جب ڈاکٹر پرتول چندر چٹرجی وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی[3] نے سالانہ جلسۂ تقسیمِ اسناد منعقدہ ۲۲ دسمبر ۱۹۰۸ء کی افتتاحی تقریر میں یہ تجویز پیش کی کہ صوبہ پنجاب کے مدارس میں اردو کے بجائے پنجابی زبان کو رائج کیا جائے تو علامہ اقبال ، علی امام ، منشی محبوب عالم ، منشی سراج الدین اور دوسرے اہلِ علم اس تحریک کے خلاف نبرد آزما ہو گئے اور اسے ناکام بنا دیا ۔ اس دور

---

[1] یہ بحث ہمیں اس صدی کے اوائل میں بہت سے رسالوں اور اخباروں میں ملتی ہے ۔ "مخزن" لاہور ۱۹۰۳ء میں یہ بحث شروع ہوئی اور مختلف اوقات میں ۱۹۱۹ء تک جاری رہی ۔ "سول اینڈ ملٹری گزٹ" ۱۵ جنوری ۱۹۰۵ء اور "اردوئے معلّیٰ" نے بھی اس بحث میں حصہ لیا ۔ "پیسہ اخبار" لاہور میں برسوں یہ بحث چھڑی رہی اور اہلِ پنجاب نے دعویٰ کیا کہ "اردو زبان در اصل منجھی ہوئی پنجابی زبان ہے ۔ اس کے افعال عموماً پنجابی ہیں مگر تھوڑی سی الیس تبدیلی کے ساتھ استعمال میں لائے گئے ہیں" (پیسہ اخبار ، ۲۵ مارچ ۱۹۰۹ء ، ص ۳) ۔ بحوالہ "پنجاب میں اردو" از محمد اکرام چغتائی ، ص ۳۷۰ ، سالنامہ "فنون" لاہور ۱۹۶۹ء ۔

[2] حیدر آباد دکن میں دکنی مخطوطات کی اشاعت کا سلسلہ کم و بیش ۱۹۲۰ء کے بعد سے شروع ہوا ۔

[3] پنجاب یونیورسٹی کیلنڈر ۱۹۰۹ء – ۱۹۱۰ء ، ص ۵۱۵ – ۵۲۸ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ، محمد اکرام چغتائی ، ص ۳۷۰ ۔

کے اخبار اور رسالے اس بات کے شاہد ہیں ۔

سرخوش نے ۱۹۲۳ء میں "تذکرۂ اعجازِ سخن" اسی نقطۂ نظر سے مرتب کیا اور اس ساری بحث کے لیے راہ ہموار کر دی جسے ۱۹۲۸ء میں پروفیسر محمود خان شیرانی نے اپنی تصنیف "پنجاب میں اردو" میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھا ۔ سرخوش نے اس بحث سے یہی نتیجہ نکالا تھا کہ "اردوئے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے[1] ۔" پنڈت کیفی بھی طویل بحث کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے اور کہا کہ "اردو زبان پنجاب میں پیدا ہوئی[2] ۔" شیرانی نے بھی تاریخی اور تہذیبی و لسانی شواہد کی روشنی میں یہی نتیجہ اخذ کیا کہ "اردو اور پنجابی کی صرف کا ڈول تمام تر ایک ہی منصوبے کے زیرِ اثر طیار ہوا ہے[3] ۔" آئیے اب لگے ہاتھوں ان عوامل کو بھی دیکھتے چلیں جن کی بنا پر ایک ایسی تہذیبی و لسانی فضا تیار ہوئی جس میں اردو زبان کی نشو و نما کے لیے راستہ ہموار ہو گیا ۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) پنجاب ، جس کا نام بھی مسلمانوں کا رکھا ہوا ہے ، ہمیشہ سے مختلف اقوام کی آماج گاہ یا راہگزار رہا ہے ؛ اس لیے اس علاقے کی زبان پر دوسرے علاقوں کی زبان کے مقابلے میں ، سب سے زیادہ بیرونی الفاظ سب سے پہلے داخل ہو کر جزوِ زبان بن گئے ۔ دراوڑوں سے پہلے کی منڈا قوم سے لے کر مسلمانوں کی آمد تک یہ سلسلہ ہمیشہ اور مسلسل جاری رہا ہے ۔ اسی لیے یہاں کے لوگوں میں جذب و قبول ، مہمان نوازی ، کھلے دل سے نئی باتوں اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا رجحان زیادہ رہا ہے ۔

(۲) مسلمانوں کی آمد سے بہت پہلے جو مشترک زبان یہاں رائج تھی اس میں مختلف زبانوں کے اثرات نے ایک ایسی لسانی شکل پیدا کر دی تھی جسے مختلف اقوام آسانی سے استعمال کر سکیں ۔ یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ آج کی طرح اس وقت بھی مختلف علاقوں کے لوگ مختلف بولیاں بولتے ہوں گے لیکن مختلف علاقوں کے درمیان رابطے

---

[1] تذکرۂ اعجازِ سخن : حصہ اول ، صفحہ خ ۔

[2] کیفیہ : ص ۵۹ ۔

[3] پنجاب میں اردو : ص ۱۱۳ ۔

کے لیے ایک ایسی زبان استعمال میں آتی ہوگی جسے سب علاقوں کے لوگ سمجھتے اور بولتے ہوں گے ۔ یہ زبان ہمیں یہاں کے مذہبی مبلغ استعمال کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہ مذہبی مبلغ بودھ مذہب سے تعلق رکھتے تھے لیکن اس مذہب کے زوال کے ساتھ ہی ان کے خیالات پر ہندو یوگیوں کا اثر بہت نمایاں ہوگیا تھا ۔ یہ مذہبی مبلغ 'سدھ' کہلاتے تھے ۔ بابا گورکھ ناتھ انھی سدھوؤں میں سے ایک تھے اور ناتھ پنتھی اصولوں کی تبلیغ کرتے تھے ۔ پنجاب کے علاقے میں ناتھ پنتھیوں کا زور تھا اور ٹلہ کی پہاڑیوں کے قریب بالا ناتھ جوگی کا مٹھ ان کا مرکز تھا ۔ گورکھ ناتھ کا زمانہ پرتھوی راج کے عہد سے کچھ بعد کا زمانہ ہے ۔ ان کے خیالات پر اسلامی فکر کا گہرا اثر ملتا ہے ۔ یہ لوگ مورتی پوجا کے خلاف تھے ، مذہبی رسوم کو برا سمجھتے تھے ، ظاہر پرستی کے خلاف تھے اور ذات پات کو برا سمجھتے تھے ۔ ان کے نزدیک ایشور ایک تھا اور اس تک پہنچنے کا ذریعہ معرفتِ نفس تھا ، نہ کہ مذہبی رسوم یا تیرتھ یاترا[1] ۔ اب سوال یہ ہے کہ گورکھ ناتھ اور ان کے ناتھ پنتھی مبلغ کیا زبان استعمال کرتے تھے جس کے ذریعے ان کا پیغام مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں تک پہنچ سکا ؟ پنجاب کی اس مشترک زبان کی تلاش میں ہماری نظر گورکھ ناتھ اور ان کے مریدوں کی کتابوں پر جاتی ہے ۔ یہ کتابیں زیادہ تر سنسکرت تصانیف کا ترجمہ ہیں اور ان میں زبان کا یہ رنگ ملتا ہے :

سوامی تم ہی گرو گوسائیں
اسمی جوسش سبد ایک بوجھیا
نرانکھے چیلا کونڑ بدھ رہے
ست گرو ہوئی سا پچھیا کہے[2]

یہ زبان تقریباً ایک ہزار سال کے بعد بھی ہمارے لیے اتنی اجنبی

۱- ہندی ادب کی تاریخ : ڈاکٹر محمد حسن ، ص ۲۸۹ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ، ۱۹۵۵ء -

۲- ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۳ اور ص ۲۸۹ -

نہیں ہے کہ ہم اس کے خاندان کو نہ پہچان سکیں ، زبان سے اس کا رشتہ ناتا نہ معلوم کر سکیں ۔ "سوامی تم ہی گوسائیں" آج بھی اسی طرح ادا کیا جاتا ہے ۔ یہ مذہبی مبلغ اسی زبان کو اپنے خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے استعمال کرتے تھے اور یہی وہ زبان تھی جسے پنجاب میں مختلف علاقوں کے لوگ یکساں طور پر سمجھتے تھے ۔

(۳) جب مسلمان برعظیم کے اس حصے میں داخل ہوئے اور اسے فتح کر کے اپنی سلطنت میں شامل کیا تو نئے تہذیبی اثرات اور معاشرتی ضرورت کے تحت اس زبان میں مسلمانوں کی زبانوں کے الفاظ داخل ہونے لگے اور اس کی تشکیلِ نو کا سلسلہ شروع ہوگیا ۔ مسلمانوں کا کلچر فاتح قوم کا کلچر تھا جس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کی پوری قوت تھی ۔ الفاظ خیالات کا ذریعۂ اظہار ہوتے ہیں ۔ الفاظ کے ساتھ نئے خیالات بھی اس کلچر کے رگ و پے میں سرایت کرنے لگے اور یہاں کے منجمد معاشرے کے اندر عمل و حرکت پیدا ہوگیا ۔ "عربی ایرانی کلچر" کی روح نے یہاں کی زندگی کو نیا رنگ روپ عطا کیا اور اسی کے ساتھ اس قدیم زبان کی بنیادوں پر اردو زبان کا نیا ہیولیٰ بھی تیار ہونے لگا ۔ اس بات کو سونتی کمار چٹرجی سے سنیے ۔ دیکھیے وہ کیا کہتے ہیں :

> "اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا ؛ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا[1] ۔"

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ مسعود سعد سلمان (م ۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) نے جو زبان اپنے ہندوی دیوان میں استعمال کی تھی وہ یہی زبان ہوگی جسے پنجاب میں ناتھ پنتھی استعمال کرتے تھے اور جس کا دائرۂ اثر سارے علاقوں میں پھیلا ہوا تھا ۔ اگر فرق ہوگا تو یہ

۱- انڈو آرین اینڈ ہندی : ص ۹۰ -

> کہ اس میں عربی ، فارسی ، ترکی الفاظ زیادہ تعداد میں ہوں گے اور
> فکر پر اسلامی رنگ غالب ہوگا ۔

یہ سارے حالات و عوامل ، تاریخی شواہد ، تہذیبی و لسانی دھارے اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ اُردو کا مولد پنجاب ہے اور جیسا کہ نامور فاضل پروفیسر حمید احمد خان صاحب نے لکھا ہے کہ ''اردو اور پنجابی ان معنی میں دو مختلف زبانیں نہیں ہیں جن معنی میں فرانسیسی اور جرمن زبانیں ہیں[1] ۔'' اسی علاقے سے یہ زبان برعظیم کے طول و عرض میں پھیلی اور پھر مختلف لسانی و تہذیبی اثرات نے صدیوں کے سفر کے بعد ، جو شمال سے شروع ہو کر جنوب کے انتہائی گوشوں تک پہنچ گیا ، اسے وہ شکل دے دی جو آج ہمیں نظر آتی ہے ۔ اسی لیے پنجاب میں اس زبان میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ ہمیں ابتدائی دور ہی سے نظر آتا ہے ۔ ''یہ امر اس موجودہ نسل کے لیے باعثِ حیرت ہو مگر مجھ کو اس صداقت کے اظہار میں کوئی تامل نہیں ہے کہ اور صوبوں سے قطع نظر اُردو زبان پنجاب میں قدیم سے ملکی زبان مان لی گئی ہے ۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا[2] ۔'' پروفیسر شیرانی ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ''اُردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ خود اہلِ پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں ۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسحاق لاہوری کا ایک نصاب (فرح الصبیان) ہے جو بہ عہدِ شاہجہان ۱۰۵۷ھ/۱۶۴۷ع کے قریب تالیف ہوتا ہے[3]'' . . . ''بچوں کی تعلیم میں بھی اس (زبان) سے کام لیا جا رہا ہے[4] ۔''

(۲)

پروفیسر حمید احمد خان نے اپنے اسی مضمون میں ، جس کا حوالہ پچھلے صفحات میں دیا گیا ہے ، لکھا ہے کہ ''قدیم اردو حیرت ناک حد تک پنجابی کی

---

[1] The Common Structural basis of Urdu and Panjabi, p. 81, Published in "Pakistan Linguistics, 1962", Lahore.

[2] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۱۹ - ۱۲۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ع ۔

[3] ایضاً : ص ۱۲۲ ۔

[4] ایضاً : ص ۱۲۷ ۔

طرح معلوم ہوتی ہے'' ۔ آئیے اس بات کو دیکھنے کے لیے قدیم اُردو کا مطالعہ کریں ۔ گجرات میں جس زبان کے نمونے ملتے ہیں ان کو دیکھ کر اس دور کی مروجہ زبان اور اس پر مختلف اثرات کا اندازہ آج بھی لگایا جا سکتا ہے ۔ قطب عالم (م - ۸۵۷ھ/۱۴۵۳ع) نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا :

> ''بھائی محمود خوش ہو ، اسان تہیں وڈا تسا اتھیں وڈا سانڈے گھر جلال جہانیاں آیا[1] ۔''

ایک اور موقع پر فرمایا :

> ''کیا ہے لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے[2] ۔''

حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م - ۸۸۸ھ/۱۴۸۳ع) کے بھی بہت سے فقرے قدیم اُردو کے ابتدائی خد و خال اور اس کے مزاج و نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

> ''پلا ڈوکرے ، یعنی بخواں اے پیرک[3] ۔''

''جمعاتِ شاہیہ'' کے یہ فقرے دیکھیے :

> ''تساں واجے اساں خوجے ، یعنی تو بادشاہ و من وزیر[4] ۔''

ایک اور جگہ یہ واقعہ ملتا ہے کہ ''مذکور شد کہ روزے مخدوم سید راجو قدس سرہٗ بسلطان فیروز اتفاقِ ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند ''کاکا فیروز چنگا ہے'' ۔ سلطان مرحوم گفت کہ خوزادہ پرسش فرمود ''کاکا چنگا شد یعنی ٹھیک شد[5] ۔''

زبان و بیان پر بھی اثرات دکن میں ملتے ہیں اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ صرف و نحو ، ذخیرۂ الفاظ ، تلفظ اور لہجہ و آہنگ پر پنجابی کے اثرات گہرے ہیں ۔ حضرت شاہ برہان الدین محرم‌بیہ (م - ۸۷۸ھ/۱۴۷۴ع) سے بی بی عائشہ

---

[1] تحفۃ الکرام : مصنفہ علی شیر قانع ، جلد اول ، ص ۸۱ ، مطبع حسینی اثنا عشری ، بمبئی ۔

[2] خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۲۷ ، مرتبہ سید نواب علی ۔

[3] مرآۃ سکندری ، ص ۶۵ ، مطبع فتح الکریم ، بمبئی ۱۳۰۸ھ ، بار اول ، مطبوعہ بپٹسٹ پریس کلکتہ ، ۱۹۲۸ع ۔

[4] جمعاتِ شاہیہ : (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو ، پاکستان ۔

[5] جمعاتِ شاہیہ : (قلمی) ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

(بنتِ بابا فرید گنج شکر؟) نے کہا :

''اے برہان الدین ساڈی دھیہ کُنہ کیا ہنسدا ہے۱ ۔''

زین الدین خلد آبادی (م - ۷۷۱ھ/۱۳۶۹ء) کا ایک فقرہ ملتا ہے ۔ وہ بستر مرگ پر تھے کہ کسی نے ان کی طبیعت پوچھی ۔ جواب دیا :

''سنجد مت ہلاوو۲ ۔''

شاہ باجن (م - ۹۱۲ھ/۱۵۰۶ء) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی یہی رنگ نظر آتا ہے ۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھیے :

ع : باجن مت چھوڑا جس کون ہووے
ع : آکیں دریا ڈراونا کیوں اترسی پار

کن کن ابھرن سولڈری دے پرم پیالا پیا
باجن ہے کچھ کہنا سیھ کلاں لیا

قاضی محمود دریائی (م - ۹۴۱ھ/۱۵۳۴ء) ، شاہ علی محمد جیو گام دھنی (م - ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ء) اور خوب محمد چشتی (م - ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ء) کے ہاں بھی زبان و بیان کا یہی ابتدائی روپ نظر آتا ہے :

ع : جد تمھارے امت شاہ نبی اپنی معراج کی رات (گام دھنی)
لاگا نیہ سو سُنجھ سوں میٹھا   جد کا سو دھن آپس دیٹھا
جیکو اپنی روپ لبھاوے   سہسو کینو نہ آپ سہراوے
(گام دھنی)

قاضی محمد ان شاہ چاہلندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے
محمد سنوری سائیاں محمد اس بن اور نہ بھائے
(محمود دریائی)

پانی میں مُکھ دیکھت بار   بیچ داڑھی یوں دیا قرار
کوئی قلندر ہے جنہ تالہ   بھولا آیا میری تھالہ
پھر آئے مسجد کے دوار   ہاکاں ماریں بہت پکار

۱۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ، مطبوعہ انجمن ترقی اُردو ، پاکستان ، ۱۹۵۳ء ۔
۲۔ تاریخِ نثر : ص ۱۳۰ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ۔

ہو ہوں ہو ہوں کہ ہی لاوئی   رہے ہوں حب ہولکوں کہو باوائی
(خوب محمد چشتی)

کیرا ، دلت ، لوڑنا ، سٹنا ، کریسوں ، دیسوں ، آہلنہ ، الڑھسی ، ہے ، کہنا ، مسیت ، اوکھا ، درویشنہ ، لیی ، گھلٹ ، روسنا ، رُلنا ، لکنا ، لاگا ، نیہ ، سُنجھ ، دیٹھا ، داڑھی ، ہاکاں اور اسی قسم کے سیکڑوں الفاظ ہیں جو پنجابی اور قدیم اُردو میں مشترک ہیں ۔ نہ صرف یہ بلکہ لہجہ ، آہنگ اور انداز بیان بھی ایک دوسرے کے قریب ہیں ۔ قدیم اُردو اور پنجابی میں ایک ایسی گہری مشابہت ہے کہ دور ہی سے دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں ! ایک روپ علاقائی ہے اور دوسرا بین العلاقائی ۔

آئیے اب ذرا دیر کے لیے گجرات سے دکن کی طرف چلتے ہیں ۔ اُردو زبان کی پہلی معلوم مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ''۱ ہے جس کے مصنف فخر دین نظامی ہیں ۔ یہ مثنوی سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۸۲۵—۸۳۸ھ/۱۴۲۱ء—۱۴۳۴ء) کے دَورِ حکومت میں لکھی گئی ۔ اس مثنوی کے زبان و بیان ، صرف ، ذخیرۂ الفاظ اور لہجے پر بھی یہی رنگ نمایاں ہے ۔ یہ چند مصرعے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ع : تُوسی کدھیں پانچ انگل میان
ع : لسی ال پھل چھٹکا پڑیا لوٹ کر
نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار   رووے گیال کر مُکھ کوئیں سنجھار
ع : دُدھا سانپ کا ہووے ہے کاوڑی
ع : دُدھا دود کا چھاچھیا پیوے پھوک
کنگن ہت کیا دیکھناں آرسی   اپے راج توں دیکھ کیوں پارسی

کیا ان مصرعوں اور اشعار کے تلفظ ، لہجے ، آہنگ اور الفاظ کو دیکھ کر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پنجابی زبان اپنے ارتقا کی ایک منزل سے گزر رہی ہے ؟ یہی اثرات ہمیں میرانجی شمس العشاق (م - ۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء) کے زبان و بیان پر ملتے ہیں اور یہی اثرات ہمیں سید شاہ اشرف بیابانی (۸۶۶ھ—۹۳۵ھ/۱۴۵۹ء—۱۵۲۸ء) کے کلام میں ملتے ہیں ۔ لازم المبتدی ، واحد باری اور نوسر ہار ان کی

۱۔ کدم راؤ پدم راؤ : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی : مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۷۳ء ۔

تصانیف ہیں جن میں رنگِ بیان ، لہجہ اور بحور ایک سی ہیں ۔ ''لازم المبتدی''[1] کے یہ تین شعر پڑھیے جو ''بیانِ منتہا و غسل گوید'' کے تحت لکھے گئے ہیں :

سنت غسل کی بوجھیں پانچ   ہات اور فرج کوں دھوناں ساچ
پلیتی دور کر کپڑے میں   وضو کرناں پہل غسل میں
تین بار سر میں پانو لگ دھوناں   پچھوں نماز پر طیار ہوناں

''نوسر ہار'' کے یہ دو شعر دیکھیے :

زینب اہے اس کا نام   لین سلونے جوں بادام
از حد صاحب حسن جمال   زیبا موزوں صورت حال

قدیم اُردو کا یہ انداز ، یہ رنگ روپ ، یہ لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ وہی ہے جو ہمیں پنجاب کے شعرا میں نظر آتا ہے ۔

دکن کے بیجاپوری اسلوب پر بھی پنجابی لہجہ اور الفاظ کا رنگ چوکھا ہے جو ہمیں برہان الدین جانم (م ۔ ۹۹۰ھ ؟/۱۵۸۲ء) ، مرزا مقیم ، مقیمی ، ملک خشنود ، دولت شاہ ، رستمی ، شاہ داول اور امین الدین اعلی وغیرہ کے ہاں بھی نظر آتا ہے ۔ اس رنگ کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں ۔ ''فتح نامہ بکھیری'' از مرزا مقیم کے یہ دو شعر دیکھیے :

نہ چھوڑوں بکھیری نہ اوس پنڈ کوں   کھندل سار توڑوں کفر کنڈ کوں
دھروں اک سرا سو سردار کا   جو ترٹے سینا پھوٹ کفّار کا

یہ بیجاپوری اسلوب کا عمومی رنگ ہے ۔ ''چندر بدن و مہیار'' مصنفہ مقیمی کے یہ چند اشعار دیکھیے :

خلاصے میں سب کے پرت ہے اول   پرت بن نہیں کوئی دوجا فضل
پرت بن عشق کہیں اچھتا نہیں   کہ مرنا و جینا سمجھتا نہیں

دوجا کہیں شہر میں اتھا بخت ور   تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر
ہنر ہور فراست میں کامل اتھا   فصاحت بلاغت میں فاضل اتھا

اور یہی اثرات ہمیں گولکنڈا کے ادب میں نظر آتے ہیں ۔ قطب دین فیروز ، جس کی وفات دسویں صدی ہجری کے اواخر میں ہوئی ، کے کلام پر بھی یہی

لہجہ ، تلفظ اور ذخیرۂ الفاظ غالب ہے ۔ یہی رنگِ بیان ہمیں محمود کے ہاں بھی نظر آتا ہے ۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ فیروز و محمود دونوں محمد قلی قطب شاہ (م ۔ ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ء) سے پہلی نسل کے شعرا ہیں جنھیں اپنے ایک شعر میں محمد قلی قطب شاہ نے اس طرح یاد کیا ہے :

اگر محمود ہور فیروز بے ہوش ہوئیں عجب کیا ہے
ہوئے جے وصف لا کر سک ظہیر ہور انوری بے ہوش

فیروز کے ''پرت نامہ'' کے ان اشعار کا لہجہ اور رنگ دیکھیے ۔ کیا اُردوے قدیم کا یہ لہجہ پنجابی لہجے ہی کی ایک شکل نہیں ہے ؟ :

محی الدین ہم سونے میں آلیا   سو میں جاگ مخدوم جی پالیا
محی الدین ثانی سو مخدوم جیو   ارے جیو اس ہت پرم مد پیو
بڑا پیر مخدوم جی جگ منے   منگیں نعمتاں معتقد اس کنے
کریماں کی مجلس کرامت تجے   امیناں کی صف میں امامت تجے
جے پیر مخدوم جی پاک ہے   اسے دین و دنیا میں کیا باک ہے

''پرت نامہ'' اور غزل کے یہ چند مصرعے اور دیکھیے :

ع : تُجھیں عین دستا علی کا یقیں   (پرت نامہ)
ع : چھپایا سو کی منج تھی آکھنا   (پرت نامہ)
ع : پیا جیو تے تو مُن پاس ہے   (پرت نامہ)
ع : جیوں ہنس چلے لنک تے سو دھن ہالے انگن میں   (غزل)
ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں پساریاں   (غزل)

فیروز کی غزل کے یہ دو تین شعر اور دیکھیے :

سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری
مُکھ پھول تے نازک ردے تو حور ہے یا استری
خوباں منیں وو ساز توں خوش شکل خوش آواز توں
ہور رنگ کرق ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری
اے نار سب سنگار سوں پگ پائلاں جھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی

محمود کے کلام میں بھی یہی رنگ غالب ہے ۔ محمود نے اردو فارسی کے علاوہ افغانی و پنجابی میں بھی شاعری کی ہے ۔ یہ چند اردو شعر دیکھیے :

تیرے مست محمود کوں لے منا
تنھے نا ہوسی اس میں تیری بڑائی

---

[1] لازم المبتدی ؛ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

میں کفش تعلق کوں سٹیا نقش پا کمن
دیوانے کوں پروا نہیں ہے خارزار کا
محمود کی صفت ستی محمود ہے خبیر
اس جگ میں نیں دسیا مجے محمود سار کا

ملاّ خیالی بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے :

ستسار کے چتارے لکھنے ماہیں ہیں سارے
مکھ دیکھ مُد اسارے گم ہو رہے ان میں
اپجے اثم رج سوں دھج لے کھڑے ہیں سج سوں
تلسے نہ مست گج سوں ہوسی نہ کس بتن میں

احمد گجراتی ، جسے پروفیسر محمود شیرانی نے احمد دکنی لکھا ہے اور جس کی ایک "مثنوی لیلیٰ مجنوں" کے ۴۹ منتشر اوراق ، جن میں ۷۰۹ شعر تھے ، انہیں ملے تھے ، اپنے وقت کا ایک قادرالکلام شاعر تھا ۔ اس کی ایک مثنوی ، جو "لیلیٰ مجنوں" سے پہلے لکھی گئی ، "یوسف زلیخا"[۱] ہے ۔ "یوسف زلیخا" بھی "لیلیٰ مجنوں" کی طرح سلطان محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کے حضور میں پیش کی گئی ۔ یہ مثنوی ، جو تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ع اور ۹۹۷ھ/۱۵۸۸ع کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ، قدیم اردو کا بیش بہا سرمایہ ہے ۔ اس پر بھی وہی رنگ ، انداز ، لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ غالب ہے جو قدیم اردو اور پنجابی کو ایک ہی زبان کے دو روپ بنا دیتا ہے ۔ تعریفِ حسن زلیخا کے یہ چند شعر دیکھیے :

نہ اس کا روپ کوئی سکے سراون   اہ چتاری سکے چتر دیکھاون
سراون اپڑوں سر لہی چرن لگ   سکوں یہ دیکھ کس اس کی لگے پگ
بساق ناک سر کے بال کالے   گھنگر والے کنڈل آسان گھالے

---

[۱] "یوسف زلیخا" کے مکمل قلمی نسخے کی نقل راقم الحروف کے پاس محفوظ ہے ۔ یہ شاید دنیا کا واحد نسخہ ہے ۔ "لیلیٰ مجنوں" کے ۴۹ منتشر اوراق ، جو شیرانی صاحب کے ذخیرے میں شامل تھے ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ شیرانی میں اب موجود نہیں ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ضائع ہو گئے ہیں ۔ (جمیل جالبی)

عجب وو کیس ہندو سحرگر ہیں   جو چوروں وو دسیں دایم لبر ہیں
جو بالوں مانہ دسیں مانگ اجلی   جھمکتی ابر میں لہی جوں کے بجلی
پشانی چاند ادھتا نور ادک ہونے   جو دسیں آس تلیں چندر لوی دوے

دسیں موتیاں کیریاں سینیاں سو دو کان
عجب سینیاں جو ہے دولوں رتن کھان

قدیم اردو اور پنجابی کی مشابہت و مماثلت کے مطالعے کے سلسلے میں مختلف شعرا کے کلام سے اتنی بہت سی مثالیں اس لیے دی گئی ہیں تاکہ ایک نظر میں دیکھ کر اس رشتہ و تعلق کو سمجھا جا سکے ۔ محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کے کلام میں بھی یہ رنگ گہرا ہے ۔ یہ بات اس کے چند اشعار اور مصرعے پڑھنے سے واضح ہو سکتی ہے :

محمد ناؤں تھی بستا محمد کا اہے نن سارا
سو طوباں سوں سہاتا ہے جنت کے چمن سارا
پڑے فانوس کا درمیانے تے جوں جوت دیوے کا
سو تیوں دستا دولاں میں تھی سیویاں کا برن سارا

ع : سو اس غنچے کے باساں تھی لگیا جگ مکھمکن سارا
ع : سو خوشے داکھ لا کھواں کے ثریا سبلا ہے جوں

کہتے گھاس پر توں چھالوں سٹ اپنے کرم سوں
کہ جیوں سٹتا ہے چھالوں اپ گھاس ار وو قدِ شمشاد

پنجابی کا یہ اثر صرف شاعری ہی میں نہیں بلکہ نثر میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے ۔ یہ اس دور کے زبان و بیان کا عام رنگ ہے ۔ مثلاً وجہی (۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ع) کی "سب رس" میں ، اس کے باوجود کہ اس پر فارسی روایت کے اسلوب و مزاج کا رنگ گہرا ہے ، پنجابی اثرات قدم قدم پر نمایاں ہیں ۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے :

۱۔ "یو کتاب سب کتاباں کا سرتاج ، سب باتاں کا راج ، ہر بات ہیں سو سو معراج ۔ ۔ ۔ اس کتاب کوں کوئی سنے پڑنے بلاسی ۔ اس کتاب بغیر کوئی اپنا وقت بھلاسی نا ۔"
۲۔ "بعضے کہتے ہیں کہ خدا کوں اس نظر سوں دیکھیا نا جاسی ۔ نظر سوں خدا کوں دیکھیں گے تو خدا نظر میں نہ آسی ۔"

ہے۔ "یوں کہیے تو اس کے دسنے وضا سوں یاں ہی دستا ہے ۔"

ابنِ نشاطی کے زبان و بیان پر بھی یہ اثر جاری و ساری ہے ؛ مثلاً "پھولبن" کے یہ چند اشعار دیکھیے :

بندیا ہے چھوڑ شملہ سر پر دستار   عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
کھڑیا ہے آ کو یوں دربار انگے او   شہنشہ کے مبارک دار انگے او
کھڑے اچھتے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ
رضا کی انتظاری سات گویا
دسے یوں پھول میں لالے کے کالے   چوا جیوں لعل کے پیالے میں کھالے
ضعیف ایسا ہوا اوس درد سوں میں   اجل منجھ پیرہن میں ڈھنڈ سکے نیں
ع : دسیا اوس تھار پر یوں او جھاتیاں

اس اعتبار سے جب کلیاتِ ولی کو دیکھتے ہیں تو وہاں بھی یہ اثرات لہجے کی شکل میں اور ذخیرۂ الفاظ کے روپ میں جابجا نظر آتے ہیں ؛ مثلاً یہ وہ چند الفاظ[1] ہیں جو "کلیاتِ ولی" میں عام طور پر استعمال میں آئے ہیں ۔

باتاں ، انکھاں ، باندھیا ، کہیا ، پرت ، پران ، تس سوں (اس واسطے) ، جالے (جلائے) ، جوکھنا (تولنا) ، چاکھیا ، چلھیا ، چندر ، دڑاڑ ، دسنا ، ڈبی (ڈوبی) ، سُتّے (سوتے ہوئے) ، سٹنا (ڈال دینا) ، سدھ سٹنا (عقل گنوانا) ، سُکھتا (سوکھا) ، لوہو (لہو) ، لون (نمک) ، لٹ پٹا (البیلا) ، میٹھا (میٹھا) ، منگے (مانگے) ، لال (پاس ، ساتھ) ، نو (ناخن) ، بے گی (بیچ) ، ہٹیلا (ضدی) ، ہاٹ (دوکان) ، دالم (انار) ، ہور (اور) ۔ ولی کے کلام میں ان الفاظ کے استعمال کی نوعیت یہ ہے :

کیتا ہوں تیرے نام کو میں ورد زباں کا
کیتا ہوں ترے شکر کو عنوان بیاں کا
ع : نظر آیا مجھے اک شاہ جوان اسوار تازی کا
ع : جب سے دیکھیا پیچ تیری لٹ پٹی دستار کا
ع : اہلِ دانش نہ جانیں اس کے نزیک

یہی وہ لہجہ ، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ ہے جس کی بہت سی مثالیں وضاحت کے لیے ہم نے درج کی ہیں اور جس نے اردو زبان کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ شروع ہی سے اردو زبان کے خون میں شامل رہا ہے ۔ ابتدائی دور میں ، جیسا کہ ہم نے دیکھا ، یہ رنگ و اثر بہت واضح اور نمایاں ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب مختلف اثرات گھل مل کر ایک شکل بنا لیتے ہیں تو پنجابی زبان کا اثر و رنگ بھی دوسرے اثرات کے ساتھ مل کر ایک جان ہو جاتا ہے ۔ لیکن یہ اثر و رنگ صدیوں میں جا کر اس طرح رفتہ رفتہ جذب ہوا ہے کہ اس کا سراغ لگانا اب بھی مشکل نہیں ہے ۔

---

[1] ۱۔ کیفیہ : ص ۵۱ ۔

اردو اور پنجابی کی اس قربت کا مزید اندازہ لگانے کے لیے ضروری ہے کہ کچھ مثالیں خالص پنجابی شعرا کے کلام سے بھی دی جائیں تا کہ قارئین تصویر کا دوسرا رخ دیکھ کر اس ازلی مشابہت و قربت کا احساس کر سکیں ۔ شاہ حسین (۱۰۰۸ھ/۱۵۹۹ء) کی یہ کافی دیکھیے :

رتّا میرے حال دا محرم توں
اندر توں باہر توں روم روم وچ توں
توں ہی تاناں توں ہی باناں سب کُجھ میرا توں
کہے حُسین فقیر سائیں دا میں ناہیں سبھ توں

اس کافی کی زبان ، بیان ، لہجے اور رنگ میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے ۔ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ معلوم ہوتے ہیں ۔ روما روم قدیم اردو میں بھی آتا ہے ۔ توں ، تاناں ، باناں ، رتّا ، سبھ اسی املا اور معنی میں قدیم اردو میں بھی عام ہیں ۔ ایک اور مصرع دیکھیے :

ع : ساجن تُمرے روسڑے موہے آدر کرے نہ کوئے

روسڑے یعنی روسنا ، روٹھنا ۔ ساجن ، تُمرے ، موہے ، آدر ، کوئے یہ سب الفاظ قدیم اردو میں عام طور پر مستعمل ہیں ۔ اسی طرح شاہ حسین کے کلام کے بیشتر الفاظ مثلاً دیہاڑے ، نماناں ، چلناں ، رلناں ، ساوناں ، پچھتاوناں وغیرہ قدیم اردو میں بھی مشترک ہیں ۔ اسی طرح فارسی ، عربی اور ترکی الفاظ کا ذخیرہ بھی یکساں ہے ۔ جملے کی ساخت اور قواعدِ صرف بھی ایک ہے ۔

شاہ حسین سے برسوں پہلے بابا نانک (۹۴۵ھ/۱۵۳۸ء) ہو گزرے ہیں ۔ ان کا یہ دوہا دیکھیے کہ اس میں اور قدیم اردو میں بھلا کیا فرق ہے :

ساس ماس سب جیو تمھارا تو ہے کھرا پیارا
نانک شاعر ایوں کہت ہے سچے پروردگارا

یہ دوہا اسی طرح قدیم اردو کہا جا سکتا ہے جس طرح اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے ۔

بابا فرید گنج شکر (م - ۶۶۴ھ/۱۲۶۵ع) ، جو بابا نانک (م - ۹۴۵ھ/۱۵۳۸ع) سے تقریباً تین سو سال پہلے گزرے ہیں ، ان کے کلام میں اور قدیم اردو میں بھی کوئی فرق نہیں ہے۔ مثلاً یہ اشعار[1] دیکھیے :

راول دیول ہم نیانا پیالا چنہ اوکھا کھالہ
ہم درویشنہ ایہی ریت پانی لوڑیں ہور سمیتہ
بیٹھے اچھیں ٹھنڈی چھالر جو کچھ دیوے سو ہی کھانو

عبداللہ عبدی جو دسویں اور گیارھویں صدی ہجری کے بزرگ ہیں ، پنجابی کے مشہور شاعر ہیں۔ ان کے یہ چند اشعار پڑھیے[2] :

پُچھ عبداللہ جوانی تائیں کیا کچھ میرا حال
جوہر خوبی میری آہی کالہ رہیا حال
ہور امید نہ کیجے کِتّی باجھ امید الٰہی
رَب صاحب جس دنیا خلقی حد قدیمی آہی

یہ اشعار اسی طرح پنجابی ہیں جس طرح انھیں قدیم اردو کہا جا سکتا ہے۔ زبان و بیان کی یہی یکسانیت پیلوکوی کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ ''مرزا صاحبان'' کی داستانِ عشق میں بھی قدیم اردو کا مزاج جھلک رہا ہے۔ حافظ برخوردار کی ''یوسف زلیخا'' ، ''مرزا صاحبان'' اور ''سسی پنوں'' میں بھی یہی رنگ ہے۔ سلطان باہو (م - ۱۱۰۲ھ/۱۶۹۰ع) کے کلام میں بھی قدیم اردو کا یہی مزاج نمایاں ہے ، مثلاً یہ چند ابیات دیکھیے :

ایمان سلامت ہر کوئی منگے عشق سلامت کوئی ہُو
منگن ایمان شرماون عشقوں دل نوں غیرت ہوئی ہُو

---

[1] پروفیسر شیرانی نے (مقالاتِ حافظ محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۷۳) ان اشعار کو شاہ باجن سے منسوب کیا ہے ، مگر یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ ''خزائنِ رحمت اللہ'' (قلمی انجمن ترقیِ اردو پاکستان ، کراچی) کے ''باب ہفتم'' میں خود شاہ باجن نے ان اشعار کو بابا فرید سے منسوب کیا ہے۔ (جمیل جالبی)۔

[2] پنجابی ادب و تاریخ : مؤلفہ شمیم چودھری ، ص ۵۷ ، میاں مولا بخش کُشتہ اینڈ سنز ، لاہور ، (طبع اول)۔

جس منزل نوں عشق پچاوے ایمان خبر نہ کوئی ہُو
میرا عشق سلامت رکھیں باہُو ایمانوں دیاں دھروئی ہُو

یا

پڑھ پڑھ علم ہزار کتاباں عالم ہوئے سارے ہُو
اک حرف عشق دا نہ پڑھ جانن بُھلے پھرن بچارے ہُو
اک نگاہ جے عاشق ویکھے لکھ ہزار تارے ہُو
لکھ نگاہ جے عالم ویکھے کسے نہ کدھی چاڑھے ہُو

احمد گوجر کی ہیر کو وارث شاہ کی ہیر پر اولیت حاصل ہے ، لیکن ذخیرۂ الفاظ میں یہاں بھی وہی یکسانیت ہے جو دوسرے پنجابی شعرا کے کلام میں نظر آتی ہے۔ **شاہ شرف** ، **صدیق لالی** اور **سید بلھے شاہ** (م - ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ع) کے کلام کو بھی ایک وقت پنجابی اور قدیم اردو کہا جا سکتا ہے۔ **وارث شاہ** ، جن کا کلام ٹھیٹ پنجابی کہا جاتا ہے ، اس کے بارے میں کیفی لکھتے ہیں کہ :

> ''اگر ڑ اور ڑے کے لاحقوں کو اور چند مقامی خصوصیات کو نکال دیں تو وارث شاہ کی زبان اور ہماری انیسویں صدی کے ابتدائی برسوں کی زبان میں کم فرق پایا جائے گا[1]۔''

پنجابی اور اردو کے اشتراک اور ایک ہی زبان کے دو روپ ہونے کی ہم نے جو مثالیں دی ہیں ان کے مطالعے سے دونوں زبانوں کی قربت کی ایک تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ لسانی مطالعے اور اردو پنجابی کی مشترک خصوصیات کو ہم یہاں اس لیے زیر بحث نہیں لائے ہیں کہ اسے ایک الگ باب کے تحت ہم آیندہ صفحات میں پیش کریں گے۔

(۳)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جن میں سے ایک روپ مختلف لسانی ، تہذیبی و معاشرتی اثرات سے مل کر ایک ملک گیر زبان میں تبدیل ہو گیا جسے مختلف زمانوں میں مختلف ناموں سے پکارا جاتا رہا اور جسے آج ہم ''اردو'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں ، اور ایک روپ جغرافیائی حدود میں پرورش پا کر اپنی ایک واضح شکل بنانے میں کامیاب ہوا

---

[1] کیفیہ ؛ ص ۵۷ ۔

جیسے آج ہم پنجابی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ آئیے اب دیکھیں کہ علاقہ پنجاب میں زبان کے اس ملک گیر روپ کی داستان کیا ہے اور یہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر یہاں پہنچی ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا قابلِ ذکر نام مسعود سعد سلمان (۴۳۸ھ—۵۱۵ھ/۱۰۴۶ء—۱۱۲۱ء) کا ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے بہت بڑے شاعر تھے اور ان کے تین دیوان تھے جن میں فارسی عربی کے علاوہ ایک دیوان ہندی میں تھا۔ محمد عوفی نے "لباب الالباب"[1] میں لکھا ہے کہ:

> "او را سہ دیوان ست۔ یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی۔"

جس کی تصدیق امیر خسرو (م - ۷۲۵ھ/۱۳۲۵ء) کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ:

> "پیش ازیں شاہانِ سخن کسے را سہ دیوان نبودہ مگر مرا کہ خسروِ ممالکِ کلامے۔ مسعود سعد سلمان را اگر ہست اما آں سہ دیوان در عبارتِ عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی مجرّد کسے سخن را سہ قسم نکردہ جز من[2]۔"

دیوان ہندوی کا ذکر صرف کتبِ تاریخ میں آتا ہے لیکن آج یہ دیوان ناپید ہے۔ ان تاریخی حوالوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مسعود سعد سلمان، جن کی مادری زبان فارسی تھی، ہندوی بولنے اور لکھنے پر اسی طرح قدرت رکھتے تھے جیسے آج اہلِ پنجاب رکھتے ہیں۔

(۲) مسعود سعد سلمان کے زمانے میں، جو پنجاب میں آلِ غزنہ کی حکومت کا دور ہے اور جس کا دارالحکومت لاہور ہے، ہندوی زبان ایسی زبان تھی جسے اس وقت بھی اتنی اہمیت حاصل تھی کہ مسعود سعد سلمان جیسا شاعر عربی و فارسی کے ساتھ اس زبان میں بھی دیوان مرتّب کرے۔

(۳) یہ دیوان بہ اعتبارِ حروفِ تہجی مرتّب کیا گیا ہوگا اور اس کا وہی ڈھنگ ہوگا جو عام طور پر اس دور کے دواوینِ فارسی میں ملتا ہے اور جو خود مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں ہمیں دکھائی دیتا ہے۔

---

[1] لباب الالباب: ص ۲۴۶، جلد دوم، مطبوعہ کیمبرج، ۱۹۰۲ء۔
[2] دیباچہ غرۃ الکمال: ص ۶۶، مطبع قیصریہ، دہلی۔

(۴) مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں بھی اس زبان کے الفاظ در آئے ہیں جن کو دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ برِعظیم کے فارسی شعرا کے لیے بھی یہ ممکن نہیں رہا تھا[1] کہ وہ اس زبان کے الفاظ کے بغیر اپنی بات پورے طور پر ادا کر سکیں؛ مثلاً[2]:

ع: چو فغفور بر تخم و فور بر "کت"

چو رعد ز ابر بغرید کوس محمودی   برآمد از پس دیوار حصن "مارا مار"

"برشکال" اے بہار ہندوستان   اے نجات از بلائے تابستان

"کت" کے معنی "فرہنگ نامہ' قواس"[3] میں یہ دیے گئے ہیں:

"تخت ہندواں باشد میان بافتہ"

بحرالفضائل، شرف نامہ' احمد منیری اور مؤیدالفضلا میں "کھٹ" کا لفظ دیا ہے اور معنی وہی ہیں۔ ہمارے ہاں "کھٹ" کی موجودہ شکل "کھٹ" اور "کھاٹ" ہے۔ اسی سے "کھٹیا" بنا ہے۔

مسعود سعد سلمان چھٹی صدی ہجری کے اوائل یعنی ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء میں وفات پا جاتے ہیں۔ ان کی وفات کے ۵۴ سال بعد شیخ فریدالدین مسعود گنج شکر ۵۶۹ھ/۱۱۷۳ء میں کوٹھوال کے مقام پر پیدا ہوتے ہیں اور ۶۰۰ھ/۱۲۰۳ء میں پاک پتن آ کر یہیں ۶۶۴ھ/۱۲۶۵ء میں وفات پاتے ہیں۔ بابا فرید، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (م - ۶۳۳ھ/۱۲۳۵ء) کے مرید و خلیفہ تھے۔ انھوں نے بھی شاعری کی اور اردو کو اپنا پیغام پھیلانے کا ذریعہ بنایا۔ اُن کے کلام کے دو قدیم ماخذ ہیں: ایک شاہ باجن گجراتی (۷۹۰ھ—۹۱۲ھ/۱۳۱۹ء—۱۵۰۶ء) کی تصنیف "خزینہ' رحمت اللہ"[3] جس کے "باب ہفتم" میں باجن نے ضمناً بابا فرید کے کچھ اشعار و اقوال نقل کیے ہیں۔ تین اشعار ہم گزشتہ صفحات میں درج

---

[1] اس پر تفصیلی بحث کے لیے دیکھیے "فارسی پر اُردو کا اثر" از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، مطبوعہ ۱۹۶۱ء، کراچی اور "مقالات حافظ محمود شیرانی" جلد اول، از ص ۵۹ تا ۱۶۰۔
[2] مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۵۸۔
[3] خزائنِ رحمت اللہ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کر چکے ہیں ۔ ان کے علاوہ ایک جگہ یہ یوں ملتا ہے :

جس کا سائیں جاگتا سو کیوں سوے داس

ان کے علاوہ کچھ کلام مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی مشہور تصنیف ''اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام'' میں دیا ہے جو اتنا صاف ہے کہ گمان گزرتا ہے کہ یہ کلام الحاق یا ترمیم شدہ ہے ۔ بابا فرید کے کلام کا دوسرا ماخذ گرو گرنتھ صاحب ہے ۔ ایک عرصے سے اس پر بحث ہوتی رہی ہے کہ آیا یہ کلام بابا فرید کا ہے یا حضرت دیوان ابراہیم (م - ۹۶۰ھ/۱۵۵۲ء) کا ہے جو فرید ثانی اور ثالث فرید کے نام سے مشہور ہیں ۔ یہ بابا نانک کے ہم عصر تھے اور بابا نانک دورانِ سفر اُن سے ملے بھی تھے ۔ شیرانی مرحوم نے ''پنجاب میں اردو''[2] میں لکھا ہے کہ :

> ''خواجہ مسعود سعد سلمان کے بعد پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فرید الدین مسعود (م - ۶۶۴ھ/۱۲۶۵ء) ہیں ۔ سکھوں کا بیان ہے کہ وہ فرید الدین ابراہیم ہیں جو گورو نانک کے معاصر ہیں ۔ ان کے کلام کا کسی قدر حصہ اتفاق سے سکھوں کی مقدس کتاب 'گرنتھ صاحب' میں محفوظ ہے ۔''

لیکن بعد میں جب مزید تحقیق کی روشنی میں اور باتیں سامنے آئیں تو انھوں نے لکھا کہ :

> ''یہ معلوم کرنا بالفعل دشوار ہے کہ یہ کلام آیا فریدِ اول سے تعلق رکھتا ہے یا فریدِ ثانی سے ۔ سکھوں کے 'گرنتھ صاحب' میں جو مجموعہ کلام ہے وہ فریدِ ثانی کا مانا جاتا ہے[3] ۔''

ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے اپنے ایک طویل مضمون ''بابا فرید گنج شکر ، شیخ ابراہیم اور فرید ثانی'' میں ، جو کئی قسطوں میں شائع ہوا[4] ، اس موضوع پر مفصل بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ :

''۱۶۰۳ء میں تالیف شدہ ''آد گرنتھ'' میں جو کلام شیخ فرید کی طرف

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : ص ۷۸ ، فروری ۱۹۳۸ء ۔
[2] پنجاب میں اردو : ص ۹۲ ۔
[3] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۴۱ ۔
[4] اس مضمون کی پہلی قسط اورینٹل کالج میگزین ماہ فروری ۱۹۳۸ء ، ص ۷۵ سے شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ فروری ۱۹۳۹ء تک جاری رہتا ہے ۔

منسوب ہے ، وہ اُن شیخ فرید ثانی کا نہیں ہے اور نہ وہ شلوک جن پر تنقید کے رنگ میں نانک (۱۴۶۹ء—۱۵۳۸ء) اور امر داس (۱۴۷۹ء—۱۵۷۴ء) نے جوابی شلوک لکھے ، شیخ فرید ثانی کا کلام ہے[1] ۔''

اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ''نانک اور امر داس کا کلام جوابی ہے[2] ۔'' ساتھ ساتھ لسانی مطالعے اور موضوعات کی داخلی شہادت سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ ''گرنتھ صاحب'' میں یہ کلام بابا فرید گنج شکر کا ہے ۔ یہ بات ویسے بھی قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ جب بابا نانک تلاشِ حق میں نکلے تو وہ پاک پٹن بھی گئے اور وہاں شیخ ابراہیم سے بابا فرید کا کلام حاصل کر کے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ اس کے جواب میں شلوک اور دوہرے بھی لکھے ۔ پروفیسر قاضی فضل حق کا بھی یہی خیال ہے کہ :

> ''گرنتھ صاحب میں جو کلام فرید کے نام پر درج ہے ، اس کے اکثر و بیشتر حصے کے مصنّف خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر ہی ہیں[3] ۔''

ذیل میں ہم ''گرنتھ صاحب'' سے کلامِ فرید درج کرتے ہیں :

فریدا رتی رت نہ نکلے جے تن چیرے کوئے
جو تن رتے رب سیتوں تِن تن ''رت'' نہ ہوئے[4]
فریدا میں جانیا دکھ مجھ کوں دکھ سبائے جگ
اوچے چڑھ کے دیکھیا تاں گھر گھر ایہا اگ[4]
تیری پند خدائے لوں بخشندگی   شیخ فریدے خیر دیجے بندگی[5]
کالی کوئل توں کت گُن کالی   اپنے پریتم کے ہوں برہے جالی[6]
اس اوپر ہے مارگ میرا   شیخ فریدا پنتھ سمہار سویرا[6]

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : فروری ۱۹۳۸ء ، ص ۷۷ ۔
[2] ایضاً : ص ۷۸ - ۷۹ ۔
[3] ایضاً : فروری ۱۹۳۳ء ، ص ۵۰ ۔
[4] ایضاً : فروری ۱۹۳۸ء ، ص ۸۱ ۔
[5] ایضاً : مئی ۱۹۳۸ء ، ص ۳۱ ۔
[6] ایضاً : ص ۳۲ ۔

کچھ اور کلام[1] دیکھیے :

فریدا جے توں عقل لطیف ہیں ، کالے لکھ نہ لیکھ
آپنڑے گریوان میں سر نیواں کر کے دیکھ
فریدا کالے مینڈے کپڑے کالا مینڈا ویس
گنہی بھریا میں پھراں لوک کہین درویش
کوک فریدا کوک جیوں راکھا جوار
جت لگ ٹانڈا نہ گرے تب لگ کوک پکار
فریدا کن مصلی صوف گل دل کاتی گڑوات
باہر دسے چاننان ، دل اندھیری رات

عظیم صوفی بابا فرید کا یہ کلام قدیم اُردو کا وہ قابلِ قدر نمونہ ہے جس سے چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کی زبان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔ یہی وہ زبان تھی جس میں برعظیم کے مسلمان صوفی اور ہندو جوگی ، مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان ، اپنے خیالات کی اشاعت کرتے تھے ۔ یہی زبان ، جس پر چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کے مقابلے میں عربی ، فارسی اور ترکی کے الفاظ کی چھاپ کم تھی ، ناتھ پنتھی اپنے خیالات کی ترویج کے لیے استعمال کر رہے تھے ۔ موہن سنگھ دیوانہ کا خیال ہے کہ :

> ”فرید گنج شکر سے پہلے ناتھ پنتھی جوگی اپنا صوفیانی اصوات سے مزین ہندوی کلام سارے شمالی ہند میں عوام تک پہنچا چکے تھے ۔ انھی لسانی خصوصیات والا کلام فرید نے کہا ملتانی لہجے میں اور مسلمانی رنگ میں[2] ۔“

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ابتدا ہی سے زبان کا یہ روپ ملک گیر رواج کا حامل تھا اور عام طور پر سارے شمال میں سمجھا جاتا تھا ۔ جو شخص بھی اپنی بات ، اپنی زبان بولنے والوں کے علاوہ ، دوسری زبانیں بولنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا ، وہ زبان کے اسی روپ کو استعمال میں لاتا تھا ۔ بابا فرید کے بعض ملفوظات اور اقوال میں بھی زبان کا یہی ولگ روپ نظر آتا ہے ۔ تاریخ میں آیا ہے خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ نے جب بابا فرید کی آنکھ پر پٹی بندھی

۱- شہر غزل : ص ۴ ، مطبوعہ بزم فکر و ادب ، منٹگمری ، ۱۹۵۹ع ۔
۲- اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۳ ، فروری ۱۹۳۹ع ۔

دیکھی تو دریافت کیا ۔ بابا فرید نے جواب دیا کہ ”آنکھ آئی ہے“ ۔ شیخ نے فرمایا کہ ”اگر انکھ آئی ہے اں را چرا بستہ ایدا[1] ۔“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے اُن کی زبان سے نکلے :

۱- ”مادر مومناں پوایوں کا چاند ابھی بالا ہوتا ہے[2] ۔“
۲- ”خواہ کھوہ کھاہ خواہ دوہ کھاہ[3] ۔“

بابا فرید کے کلام کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان اپنے ابتدائی دور میں کیا تھی اور پھر کن کن اثرات سے ترقی کرتی ہوئی کیا سے کیا ہو گئی ۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ چھٹی صدی ہجری سے لے کر بعد کے دور تک اس زبان کے نمونے محفوظ ہیں ۔

بابا فرید کے کلام میں زبان کی قدامت کے باوجود ایک بے ساختگی اور بات کے دل سے نکلنے کا احساس ہوتا ہے ۔ اُن کے لہجے میں ایک درویشانہ بے نیازی اور ایک فقیرانہ استغنا کا پتا چلتا ہے ۔ اُن کی آواز میں ایک ایسا گمبھیر پن ہے جو آج بھی ہمیں متاثر کرتا ہے ۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اس ملک گیر زبان کی گہری بنیادیں رکھیں اور اپنا پیغام ، اپنے زمانے کی ملک گیر زبان کے ذریعے سارے برعظیم میں پھیلا کر عظیم تر ہو گئے ۔

شیخ شرف الدین بو علی قلندر پانی پتی (م-۷۲۴ھ/۱۳۲۳ع) بھی ایک ایسے ہی بزرگ ہیں جنھوں نے اپنا پیغام پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کیا ۔ مبارز خاں کو انھوں نے ایک دوہا[4] بھیجا :

سجن سکارے جائیں گے اور نین مریں گے روئے
بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے

ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر فرمایا :

”ترکا کچھ سمجھ دا ہے“

اگر ہم ان اقوال ، ملفوظات اور کلام کا مقابلہ ، برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے صوفیائے کرام کے کلام سے کریں تو یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) ان سب صوفیائے کرام کی زبان پر اپنی اپنی علاقائی زبانوں کا اثر

۱- جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ، ۱۳۰۱ھ ۔
۲- سیرالاولیا : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ محب ہند دہلی ، ۱۳۰۲ھ ۔
۳- جواہر فریدی : ص ۲۵۵ ۔
۴- مقدمہ فرہنگِ آصفیہ : جلد اول ۔

گہرا ہے ۔ بابا فرید کی زبان پر سرائکی کا اثر ہے ۔ بو علی قلندر کی زبان پر پنجابی کا اثر ہے ۔ امیر خسرو کی زبان پر دہلی و یوپی کی زبان کا اثر ہے اور شیخ شرف الدین یحییٰ منیری کی زبان پر ماگدھی کا اثر ہے ۔

(۲) لیکن علاقائی اثرات کے باوجود ان سب کی زبان کا ڈھانچا ، اس کا کینڈا اور رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے ۔ اور چونکہ ابھی زبان اپنے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے اُس معیار تک نہیں پہنچی کہ جہاں ہر علاقے کا رہنے والا کسی متعیّنہ معیار کی پیروی کر سکے ۔ ابھی زبان کو اپنے عبوری دور سے گزر کر ، ایک معیار تک پہنچنے کے لیے ، صدیوں کا سفر درکار ہے ۔

(۳) عربی فارسی الفاظ اپنی تدبھو (بگڑی ہوئی) شکل میں استعمال ہو رہے ہیں اور جب صدیوں کا سفر طے کر کے یہ الفاظ زبان کا جزو بن جاتے ہیں تو تب کہیں جا کر یہ اپنا شین قاف دوبارہ درست کرتے ہیں ۔ برعظیم کے مختلف علاقوں میں رہنے والے دیہاتی آج بھی یہ الفاظ عام طور پر تدبھو شکل ہی میں بولتے ہیں ۔ مثلاً پُرسلات (پل صراط) ، درویسی (درویشی) ، گری وان (گریبان) ، ساکھ (شاخ) ، کھاک (خاک) ، درواجا (دروازہ) ، کاگد (کاغذ) ، اجرا ایل (عزرائیل) ، وکھت (وقت) ، مسیت (مسجد) ، ھک (حق) ، کران (قرآن) ، نزیک (نزدیک) ۔ ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے ۔ الفاظ کی یہ بگڑی ہوئی شکل ہمیں یکساں طور پر نہ صرف بابا فرید کے ہاں ملتی ہے بلکہ اس دور کے کم و بیش سارے صوفیائے کرام کے ہاں بھی نظر آتی ہے ۔ بیشتر صوفیا عربی و فارسی کے عالم تھے لیکن جب وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے تو الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کرتے جس شکل میں وہ عوام میں رائج تھے ۔ لفظوں کی یہی شکل ہمیں ”گرنتھ صاحب“ میں نظر آتی ہے اور یہی شکل گجری اور دکنی اردو میں دکھائی دیتی ہے ۔ قدیم اردو کی یہ بنیادی خصوصیت ہے ۔

گرو نانک (۸۷۳ھ—۹۳۵ھ/۱۴۶۹ع—۱۵۳۸ع) نے بھی اپنا پیغام پھیلانے کے لیے شعر ہی کو ذریعۂ اظہار بنایا تھا ۔ وہ پنجابی کے شاعر تھے لیکن اُن کے اکثر دوہرے اسی رنگِ زبان میں رنگے ہوئے ہیں جو ہمیں بابا فرید کے

کلام میں دکھائی دیتا ہے ۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے ، جن کا سالِ وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے ، اپنے خطوط[۱] میں بابا نانک کا ایک دوہا نقل کیا ہے :

سدہو پیاس نانک لہو پانی   پیو سر رانڈ سہاگن ناتوں

”آبِ حیات“ میں محمد حسین آزاد نے ایک اور دوہرا دیا ہے :

ساس ماس سب جیو تمہارا تو ہے کھرا پیارا
نانک شاعر ایوں کہت ہے سچے پروردگارا

اب ہم ”گرنتھ صاحب“ سے گرو نانک کے چند دوہے دیتے ہیں :

لبی لبی ندی وہے کندھیں کیرے ہیت
بیڑے نوں کپر کیا کرے جے پاتن رہے سچیت[۲]
کاگا چونڈ نہ پنجرا بسے تاں اڈر جاہیں
جت پنجرے میرا سہہ وسے ماس نہ تدو کھاہیں[۲]
کیا ہنس کیا بگلا جاں کَوں نذر کرے
جو تس بھاوے نانکا کاگوں ہنس کرے[۳]
آپے تختی ، قلم آپ ، اُپر لیکھ بھی توں
ایکو کہیے نانکا دُوجا کاہے کُوں[۴]
نانک کہیے سہیلیو سہہ کھرا پیارا
ہم سہہ کیریاں داسیاں سچا خصم ہمارا[۵]

”گرنتھ صاحب“ میں عربی فارسی الفاظ اور صوفیانہ خیالات کا اثر گہرا ہے ۔ یہاں بھی یہ الفاظ اسی طرح استعمال میں آ رہے ہیں جس طرح بابا فرید اور دوسرے صوفیائے کرام کے ہاں ملتے ہیں ۔ یہ الفاظ ضرورتِ اظہار بن کر خود اس زبان کے رنگ و مزاج کو بدل رہے ہیں ، مثلاً :

سچ مسیت (مسجد) صدک مُصلّا (صدق مصلیٰ)
ھک ھلال (حق حلال) کران (قرآن)
سرم (شرم) سنت سیل روجہ (روزہ) ھو ھو مسلمان

۱- مکاتیبِ قدوسیہ : مکتوب ۱۵۹ ۔
۲- اورینٹل کالج میگزین : ص ۲۶ ، مئی ۱۹۳۸ع ۔
۳- ایضاً : ص ۲۷ ۔
۴- ایضاً : ص ۲۸ ، مئی ۱۹۳۸ع ۔
۵- ایضاً : ص ۸۸ ، نومبر ۱۹۳۸ع ۔

کرن کابا (کعبہ) سچ پیر کلما (کلمہ) کرم نواج (نواز)
تسبیہ (تسبیح) ساتس بھاوسی نانک رکھے لاج
(گرو گرنتھ صاحب ، وار ماجھ محلہ ۱ ، ص ۱۴۰)

ایک مثال اور دیکھیے :

نانک دنیا کیسی ہوئی   سالک مت نہ رہیو کوئی
بھائی بندھی ہیت چکایا   دنیا کارن دین گنوایا
(گروگرنتھ صاحب ، واران تے دوھیک ، ص ۱۴۱۰)

گرو نانک کے کلام میں جس زبان کا نمونہ ملتا ہے وہ بھی عبوری دور اور مغلوں کی آمد سے پہلے کی زبان ہے ۔ دکن میں جو اردو بول چال رہی ہے اس میں اور اس زبان میں کچھ بہت زیادہ بنیادی فرق نہیں ہے ۔ گرو نانک ۹۴۵ھ/ ۱۵۳۸ء میں وفات پاتے ہیں اور اسی سال پنجاب کی سرزمین پر ایک بچہ پیدا ہوتا ہے جس کا نام حسین رکھا جاتا ہے ۔ یہ بچہ آگے چل کر مادھو لال حسین کے نام سے مشہور ہوتا ہے ۔

شاہ حسین (۹۴۵ھ—۱۰۰۸ھ/۱۵۳۸ء—۱۵۹۹ء) ، جن کی یاد میں شالیمار باغ کے باہر آج بھی میلہ چراغاں دھوم دھام سے منایا جاتا ہے ، پنجابی کے وہ عظیم شاعر ہیں جن کا کلام اہلِ پنجاب کی روح میں اتر گیا ہے ۔ ان کے کلام میں اثر انگیزی ، بے ساختگی ، روانی اور گہری موسیقی کا احساس ہوتا ہے ۔ زیادہ تر موضوعات بے ثباتیِ زمانہ سے متعلق ہیں ۔ وہ انکساری اور بے نیازی کا درس دیتے ہیں اور چرخہ ، سالو ، پونی وغیرہ جیسے استعاروں سے کام لیتے ہیں جن سے عام آدمی واقف ہے ۔ "کافی" کی ایجاد کا سہرا بھی ان کے سر ہے ۔ انھی کی پیروی میں کافیوں کا رواج نہ صرف پنجاب میں عام ہوا بلکہ سندھ و ملتان میں بھی کافی مقبول ترین صنفِ سخن قرار پائی ۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) نے بھی اپنے کلام میں شاہ حسین کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے ۔ اس زمانے کے عام رجحان کی طرح ان کے کلام میں بھی عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آتے ہیں لیکن یہ اکثر تدبھو شکل میں آتے ہیں ۔ شاہ حسین کے کلام میں سوزِ عشق سازِ حسن کے ساتھ مل کر ایک ایسا ترنم پیدا کرتا ہے کہ سننے والا عالمِ حیرت

میں آ جاتا ہے ۔ ان کا کلام شائع ہو گیا ہے[1] جو زبان و بیان کے اعتبار سے ایسا کلام ہے کہ اردو داں بھی بغیر پنجابی زبان سے واقفیت حاصل کیے اسے سمجھ سکتا ہے ۔ اس زبان کا بنیادی ڈھانچا وہی ہے جو اردو زبان کا ہے ۔ اسی لیے شاہ حسین کا کلام قدیم اردو کے ذیل میں آتا ہے ۔ شاہ حسین کا دور شہنشاہ اکبر کا دور ہے ۔ شاہ حسین نے اپنی کافیوں کو الگ راگ راگنیوں کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا ہے جیسے شاہ باجن ، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے گجرات میں اور میراں جی شمس العشاق ، برہان الدین جانم ، امین الدین اعلیٰ اور شاہ داول نے دکن میں دیا ہے ۔ "راگ اساوری" میں ، جو ملتان کے علاقے کا مقبول راگ ہے ، یہ کافی[1] دیکھیے :

کدی سمجھ نداناں گھور کتھے ای سمجھ ندانا
آپ کمینہ تیری عقل کمینی کون کہے توں دانا
اتھیں راہیں جاندے ڈٹھڑے میر ملک سلطاناں
اگے مارے نے اتھے جیوائے عزرائیل بھانا
کہے حسین فقیر سائیں دا ایں مصلحت اٹھ جانا

"راگ تلنگ" میں یہ کافی[1] پڑھیے :

جہاں ویکھو تہاں کپٹ ہے کتھوں نہ ہو چین
دغا باز سنسار نے گوشہ پکڑ حسین
من چاہے محبوب کو تن چاہے سکھ چین
دوئے راہے کی سیدھ میں کیسے بنے حسین

"راگ تلنگ" میں ایک اور کافی دیکھیے :

جگ میں جیون تھوڑا کون کرے جنجال
کیندے گھوڑے ہستی مندر کیندا ہے دھن مال
کہاں گئے ملاں ، کہاں گئے قاضی ، کہاں گئے کٹک ہزاراں
ایہہ دنیا دن دوئے پیارے ہر دم نام سمال
کہے حسین فقیر سائیں دا جھوٹا سبھ بیوپار

---

[1] کافیاں شاہ حسین : مطبوعہ مجلس شاہ حسین ، لاہور ۱۹۶۶ء ، ص ۲۳ ، ۳۱ ، ۳۶ علی الترتیب ۔

یہ مثالیں میں نے اس لیے دی ہیں تاکہ اُردو داں طبقہ شاہ حسین کے زبان و بیان اور اُردوئے قدیم کے ارتقا میں ان کی اہمیت سے واقف ہو سکے ۔ شاہ حسین بیک وقت قدیم اُردو اور پنجابی کے شاعر ہیں جن کا کلام اب تک تاریخِ ادبِ اُردو کی نظر سے اوجھل رہا ہے ۔ "راگ رام کلی" کی یہ ایک اور کافی ملاحظہ کیجیے :

لک اوجھ من میں کون ہے سبھ ویکھو اوگون ہے
من اور ہے تن اور ہے من کا وسیلہ پون ہے
بندہ بنایا جاپ کون ، تون کیا پہچانا آپ کون
تیں سبھی کہہ کیا آپ کون
اک شاہ حسین فقیر ہے تسیں نہ آکھو پیر ہے
جگ چلتا ویکھو وہیر ہے (ص ۶۰)

اسی طرح کئی اور کافیاں بھی ہیں جو قدیم اُردو کا نمونہ ہیں ۔ پنجابی کلام میں بھی مصرع کے مصرع اُردو کے آتے جاتے ہیں ۔ شاہ حسین اُردو کے یہ مصرعے عمداً نہیں لاتے بلکہ یہ زبان بھی ان کی زبان پر اسی طرح چڑھی ہے جیسے پنجابی زبان ، مثلاً :

ع : توں ہی تاناں توں ہی باناں سبھ کچھ میرا توں (ص ۱۷)
ع : کہے حسین فقیر سائیں دا خلقت گئی ادھوری (ص ۱۸)
ع : کہے حسین فقیر سائیں دا ہوئے گئی پربھات (ص ۱۹)
ع : کوئی بیری ، کوئی دوئی ، شاہ حسین بھسڈی (ص ۲۶)
ع : کالے پرنا چر گیوں شاہ حسین دے تنتے (ص ۳۳)

شاہ حسین کے بعد پنجاب میں مولانا عبداللہ عبدی کی آواز سنائی دیتی ہے ۔ اپنی صلاحیتوں کے قلم کو تبلیغِ دین اور عام آدمی کی تعلیم و اصلاح کے لیے استعمال کر رہے ہیں ۔ مولانا عبداللہ عبدی "جہانگیر کے عہد سے شروع کر کے شاہجہاں کے آخری ایام تک برابر چالیس سال تک تصنیف و تالیف میں مصروف رہے ۔ شرعیات ان کا میدان ہے اور اس میں انھوں نے تمام عمر گزار دی ۔ ان کی پہلی تصنیف "فقہ" ۱۰۲۵ھ/۱۶۱۶ء میں اور آخری کتاب "خیرالعاشقین"[1]

---

[1] پنجاب میں اُردو (کتاب نما لاہور ، طبع سوم ، ۱۹۶۳ء) میں ، صفحہ ۳۰۹ پر شیرانی مرحوم مولانا عبدی کے رسالہ فقہ ہندی کا ذکر کرتے ہیں جو ۱۰۲۷ھ
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۰۶۵ھ/۱۶۵۴ء میں ختم ہوئی ۔ "خلاصہ" ۱۰۳۳ھ/۱۶۲۳ء میں "انواع العلوم" ۱۰۴۴ھ/۱۶۳۴ء میں ، "خیرالعاشقین کلاں" ۱۰۵۵ھ/۱۶۴۵ء میں اور "سراجی" ۱۰۵۸ھ/۱۶۴۸ء میں نظم ہوئیں[1] ۔" ان کا سارا کلام پنجابی میں ہے لیکن ایک تو اسلامی طرز فکر کی وجہ سے اور دوسرے عربی ، فارسی اور شرعی و مذہبی الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ان کی زبان ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے اور اس کے اکثر اشعار پر وہی رنگ چڑھا نظر آتا ہے جو قدیم اُردو کا رنگ ہے ۔ جہاں علاقائی رنگ گہرا رہتا ہے وہ پنجابی بن جاتا ہے اور جہاں وہ ملک گیر سطح پر اٹھتے ہیں وہاں ان کا رنگ و انداز قدیم اُردو کا ہو جاتا ہے ۔ اس رنگ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ایہہ سائل کردا سوال اب عشق جے کرے آمد قبول
عشق محبت تیری آوے غیروں طلب نہ نول
عشق رب دا ہتھ نہ آوے کرکے لکھے زاری
جدھر کدھر دھکے مکتے تھیندے نال خواری
موت عبداللہ لیڑے آئی ساعت گھڑی ٹھکالہ
جو فرمایا پاک منزہ عزرائیل دکھالا[2]

شیخ بہاء الدین برناوی بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ آپ علم موسیقی میں بحر بے کراں تھے ۔ "کتابِ چشتیہ[3]" میں لکھا ہے کہ انھوں نے جکری ، خیال ، قول و ترانہ ، ساورہ ، دُھرپد ، بشن وغیرہ میں اشعار لکھے ہیں ۔ یوں تو وہ ہندی ، فارسی ، پنجابی تینوں زبانوں میں اشعار لکھتے تھے لیکن ہندی میں اکثر لکھتے تھے ۔ چونکہ ان کا کوئی تخلص نہیں تھا اس لیے ان کا کلام دوسروں کے

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گذشتہ)
میں بعہدِ عالمگیر تصنیف ہوتا ہے ۔ صفحہ ۹۳ پر "خیرالعاشقین" کو مولانا عبدی کی آخری تصنیف بتایا گیا ہے جو ۱۰۶۵ء میں لکھی گئی ۔ اور صفحہ ۳۱۹ پر اسپرینگر کی تردید میں لکھتے ہیں کہ "فقہ ہندی" کا مصنف عبدی ہے نہ کہ ملا جیون ۔ ان دونوں میں سے ایک ہی بات درست ہو سکتی ہے ۔ (جمیل جالبی)

۱۔ پنجاب میں اُردو : ص ۹۳ ۔
۲۔ شہر غزل : ص ۷ ، بزم فکر و ادب ، منٹگمری ، ۱۹۵۹ء ۔
۳۔ بحوالہ پنجاب میں اُردو : ص ۲۴۷ ۔

نام سے مشہور ہوگیا۔ گانے کے لیے لکھنے کے باعث ان کی زبان پر پوربی اور برج بھاشا کا اثر گہرا ہے۔ آج تک موسیقی کی زبان برج بھاشا سمجھی جاتی ہے۔ ان کے اکثر اشعار اور بول گانے والوں کی زبان پر چڑھے ہیں اور بہت سے تو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

ان اپن کا ہی بھیکھ   ہوں تجھ ویکھوں توں منجھ ویکھ

گیارھویں صدی ہجری میں ایک اور بزرگ کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ بزرگ حاجی محمد نوشہ (۹۵۹ھ—۱۰۶۴ھ/۱۵۵۱ء—۱۶۵۴ء) ہیں جو "گنج بخش" کے خطاب سے مشہور ہیں۔ یہ وہی حاجی نوشہ ہیں جن کا ذکر وارث شاہ نے اپنی "ہیر" میں اس طرح کیا ہے:

ع: حاجی نوشہ جویں نوشاہیاں دا اتے بھگت کبیر جلاہیاں دا

"مرآۃ سکندری"[1] سے معلوم ہوتا ہے کہ حاجی محمد نوشہ کے والد تبلیغِ اسلام کے لیے بغداد سے آئے تھے۔ "مرآۃ سکندری" کے الفاظ یہ ہیں: "صلاح آثار تقویٰ شعار سید قطب قادری از بغداد آمدہ بودند۔" محمد نوشہ یہیں پیدا ہوئے اور بڑے ہوکر اپنے وقت کے صوفیائے کبار میں شمار ہوئے۔ پنجاب میں سلسلۂ نوشاہیہ کے بانی بھی وہی ہیں۔ عہدِ شاہجہانی میں وفات پائی۔ اُردو میں ان کا رسالہ "گنج الاسرار"[2] مشہور ہے جس میں معرفتِ نفس کے لیے عبادت، ریاضت اور اذکار و اشغال کے طریقے بیان کیے گئے ہیں۔ آخری شعر میں خود موضوع کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

یہ سالک عابد کے کام   نوشہ ظاہر کیے تمام

زبان و بیان صاف ہے بلکہ اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بعد میں کسی مریدِ باصفا نے اپنے مرشد کے خیالات سالکانِ طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دیے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقاماتِ حاجی بادشاہ ۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ء، ثواقب المناقب ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۳ء، تذکرۂ نوشاہیہ ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء، تحائفِ قدسیہ ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲ء میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کی زبان بارھویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس تصنیف کو حاجی

محمد نوشہ ہی کی تصنیف مان لیا جائے تو "گنج الاسرار" اردو ادب کی تاریخ میں اپنی زبان و بیان کی وجہ سے ایک خاص اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے۔

"گنج الاسرار" ۳۶۰ اشعار پر مشتمل ہے اور ان اشعار سے شروع ہوتی ہے:

جس ذات کا اللہ ناؤں   اس کا تجھے بتاؤں ٹھاؤں
کم ایک سے تین ہزار   اتنے نام دھرے کرتار
اتنے ہوون جس کے ناؤں   کرونکر چھوڑنا اس کا ٹھاؤں
حق ہے باقی عالم فانی   فانی کی نانہ رہی نشانی

آگے چل کر پیر و مرشد کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں:

طاعت اوہ جو پیر فرماوے   اپنا کیا کچھ کام نہ آوے
دارو وہ جو دیوے حکیم   آپ دارو کیا کرے سقیم
کلام خدا کی دارو کھاناں   جس جاناں برحق کر ماناں
جو فرماوے تجھ کوں پیر   اس پر چلیں تو ہو فقیر
عشق خدا رسول کی خاطر   یہ نسخہ میں کیتا ساطر

آگے وہ طریقے اور ریاضتیں بیان کرتے ہیں جن پر عمل کرنے سے انسان کامل بن جاتا ہے۔ یہ سب ریاضتیں حق کا واصل ہونے کے لیے ہیں:

گم کر اپنا آپ اے عاقل   جے ہونا ہے حق کا واصل
اس کا اسم ہے اسم خدا   کیا ہو اس کی صفت ادا

زبان و بیان پر پنجاب کا مخصوص لہجہ اور ہندی زبان کے مخصوص الفاظ لطف دیتے ہیں۔ بحر بھی چھوٹی استعمال کی ہے جو ہمیں دکن میں فیروز کے "پرت نامہ"، اشرف کی "واحد باری" اور "لازم المبتدی" میں ملتی ہے۔ یہی بحر میرانجی اور جانم اور گجرات کے شاہ باجن نے استعمال کی ہے۔ اس بحر کی خوبی یہ ہے کہ احساسِ ترنم کی وجہ سے شعر آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ حاجی محمد نوشہ کا دور وہ دور ہے کہ مذہب تصوّف کی لت لی صورتوں میں ساری زندگی کا مرکز ہے اور شعرا، صوفیا اور دوسرے اہلِ علم الہی افکار و خیالات کی تشریح و ترویج کر رہے ہیں تاکہ نیکی و انسانیت کو پھیلا کر معاشرے کی اصلاح کر سکیں۔

گیارھویں صدی ہجری میں شیخ عثمان جالندھری کا نام بھی تاریخوں میں آتا ہے۔ یہ مجددِ الف ثانی (م - ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ء) کے پیر بھائی تھے۔ ان کے بارے میں اور کچھ معلوم نہیں ہے۔ اکبر کے دور سے بہت پہلے یہ رواج عام ہوگیا تھا کہ فارسی گو شعرا کبھی کبھی ریختہ میں بھی طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ ریختہ کی شکل یہ ہوتی کہ ایک مصرع فارسی کا ہوتا تھا اور ایک مصرع اُردو کا

---

[1] مرآۃ سکندری: ص ۲۹۷۔
[2] گنج الاسرار: مرتبہ سید شرافت نوشاہی، ناشر انجمن ساداتِ نوشاہیہ ساہن پال شریف، ضلع گجرات، ۱۳۸۳ھ۔

یا پھر نصف مصرع فارسی اور نصف اُردو ہوتا تھا ۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیخ عثمان بھی فارسی کے شاعر تھے اور رواجِ زمانہ کے مطابق کچھ کلام انھوں نے ریختہ میں بھی لکھا ۔ ان کی وہ غزل جو دست بردِ زمانہ سے محفوظ رہ گئی ہے ، سوائے ردیف "آؤ پیارے حبیب" کے ساری کی ساری فارسی میں ہے ۔ بہرام سقا بخاری کی اسی قسم کی غزل ہم اس جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں درج کر چکے ہیں ۔ شیخ عثمان کی غزل کے یہ تین شعر[1] دیکھیے جن سے ساری غزل کے مزاج اور رنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے :

عاشقِ دیوانہ ام آؤ پیارے حبیب
از ہمہ بیگانہ ام آؤ پیارے حبیب
اے دل و دیں جانِ من دردِ تو درمانِ من
ذکرِ تو سامانِ من آؤ پیارے حبیب
ہر دلِ عثمان غریب رحمتِ خود کن قریب
زانکہ تو ہستی مجیب آؤ پیارے حبیب

اسی انداز کی ایک غزل شیخ جنید کی ملتی ہے جس میں آدھا مصرع فارسی کا اور آدھا اُردو کا ہے ۔ شیخ جنید کون تھے ؟ یہ نامعلوم ہے لیکن رنگِ سخن اور ایک ہی بیاض میں ہونے کے باعث قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ عثمان کے دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ موضوع دنیا کی بے ثباتی ہے اور بتایا گیا ہے کہ سوداگر ، منعم ، رئیس ، بادشاہ سب مر گئے اور اب ان کا نام و نشان بھی باقی نہیں رہا ۔ اس غزل کے یہ دو شعر دیکھیے جو شیرانی نے "پنجاب میں اُردو" میں دیے ہیں :

دلا غافل چہ می خسپی کہ اپنی سیج تھیں ڈریئے
چو روزِ مرگ در پیش است اتنی نیند کیوں کریئے
چہ مغروری دریں دنیا سدا اس جگ نہیں رہنا
ہمیں راہے کہ در پیش است سبھی اس پنتھ سے چلنا

لیکن کیا یہ کلام جنید ہی کا ہے ؟ اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی کیونکہ ایک بیاض[2] مرقومہ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ع میں یہی ملمع شیخ فرید الدین کے نام سے درج ہے ۔

۱۔ پنجاب میں اُردو : ص ۳۱۴ - ۳۱۵ ۔
۲۔ پنجاب میں اُردو : مضمون قاضی فضل حق ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین ، فروری ۱۹۳۳ع ، ص ۴۸ ۔

اسی دور میں اسی رنگ کی ایک غزل منشی ولی رام کی ملتی ہے جن کا تخلص ولی تھا اور جو دارا شکوہ کے مشیرِ خاص اور فارسی و عربی و ہندی کے شاعر تھے ۔ یہ تین شعر دیکھیے کہ اس دور میں ریختہ کا رنگ اور ڈھنگ کیا تھا ۔ اس نوع کی غزلوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو کلچر فارسی کلچر کے بطن سے پیدا ہو کر اب فارسی کی جگہ لے رہا ہے :

چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دل بندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے
قبا و چیرۂ رنگیں ہمہ از تن تو بکشایند
رہیں گے کفن کی چادر جو تیرا خاص بانا ہے
طلب دیدار میدارم کہ روزِ اول شفاعتہا
بسارو مت ولی رانا کہ آخر رام راما ہے

۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں مجددِ الف ثانیؒ نے وفات پائی اور اسی سال افضل پانی پتی نے دارِ فانی سے کوچ کیا ۔ برِ عظیم پر جہانگیر کی بادشاہی تھی ۔ افضل پانی پتی (م ۔ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) نے "بکٹ کہانی" کے نام سے ایک ایسی بلند پایہ نظم لکھی کہ یہ طویل نظم نہ صرف اس دور کی شاعری میں ایک بلند مقام رکھتی ہے بلکہ اُردو ادب کی تاریخ میں بھی سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے ۔ اسی جلد کی فصلِ اول کے دوسرے باب میں ہم نے تفصیل سے اس نظم کا جائزہ لیا ہے ۔ افضل پانی پتی فارسی و اُردو کے بلند پایہ شاعر تھے اور فارسی نثر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے ۔ معلمی ان کا پیشہ تھا ۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے اور زہد و تقویٰ ، گھر بار چھوڑ کر دیوانہ وار پھرنے لگے ۔ ہجر کا یہی اضطراب افضل کی "بکٹ کہانی" میں رچ بس کر اثر آفرینی کا جادو جگاتا ہے ۔

"بکٹ کہانی" بارہ ماسہ کی روایت میں لکھی گئی ہے ۔ بارہ ماسہ خالص ہندوی صنفِ سخن ہے ۔ سنسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی ۔ یہ خیال[1] کہ بارہ ماسہ رُت ورنن کی ایک رو بہ تنزل ہیئت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رُت ورنن میں چار رُتوں کا بیان ہوتا ہے اور بارہ ماسہ میں ہر مہینے کا ۔ پنجابی ،

۱۔ قدیم اُردو ، جلد اول : مرتبہ مسعود حسین خان ، ص ۲۸۷ ، شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی ، حیدر آباد دکن ، ۱۹۶۵ع ۔

ہریانی ، برج بھاشا ، اودھی اور اُردو میں اس کی روایت ملتی ہے ۔ گرو گرنتھ صاحب میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں ۔ بارہ ماسے کی ایک قدیم طرز مسعود سعد سلمان (م۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کے دیوانِ فارسی میں بھی ملتی ہے جسے وہ "غزلیاتِ شہوریہ" کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔

"بکٹ کہانی" میں افضل نے ایک عورت کی زبان سے ، جس کا پیا پردیس میں ہے ، ہجر و فراق کی گوناگوں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے ۔ جو نیا مہینہ آتا ہے وہ ہجر کی آگ میں از سرِ نو جلنے لگتی ہے ۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہاں برہ کی کیفیت موسم کے مطابق بدلتی رہتی ہے اور ہر موسم میں برہ کی ایک الگ کیفیت کا احساس ہوتا ہے ۔

"بکٹ کہانی" ایک مکمل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے ۔ نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں کی ہوتی ہے ۔ لہجے میں ایسی مٹھاس ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتی ہے ۔ وہ زبان جو اس نظم میں استعمال ہوئی ہے دکنی اُردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ ، زیادہ صاف اور شستہ ہے ۔ اس کا مقابلہ غواصی کی مثنوی "سیف الملوک بدیع الجمال" یا مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" سے کیجیے ، جو کم و بیش اسی دور میں لکھی گئی ہیں ، تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ یہاں زبان ایک نئے معیار کو چھوتی دکھائی دیتی ہے ۔ نظم میں فارسی اشعار جگہ جگہ آئے ہیں ۔ کہیں ایک مصرع اُردو میں ہے اور ایک فارسی میں ، کہیں آدھا مصرع فارسی میں اور آدھا اُردو میں ۔ لیکن یہاں پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اُردو کا اپنا انفرادی رنگ قائم ہو گیا ہے جو زبان و بیان پر بھی غالب آ گیا ہے اور جس نے اب اپنی ایک شکل بھی بنالی ہے ۔

جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، اثر انگیزی اس نظم کی بنیادی خصوصیت ہے ۔ پوس کا مہینہ ہے ۔ برہ میں جلتی ناری تصوّر میں اپنے پیا کو دوسری عورتوں کے ساتھ دیکھتی ہے ۔ اس تصوّر کے ساتھ ہی دردؔ و غم اور بے قراری بڑھ جاتی ہے ۔ احساسِ تنہائی سانپ بچھو بن کر کاٹنے لگتا ہے ۔ اس احساسِ فراق و بے کسی کو افضل اس طرح بیان کرتا ہے :

کریں عشرت پیا سنگ ناریاں سب   میں ہی کانہوں اکیلی ہائے یارب
ابھی مُلّاںؔ مرا ٹک حال دیکھو   پیارے کے ملن کی فال دیکھو
لکھو تعویذ پہ آوے پیارا   وگرنہ جائے ہے جیوڑا بچارا

رے سیانو کہیں ٹونا پڑھو رے   پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ اگن میری بجھاوے   اری سکھیو کہاں لگ دُکھ کہوں رے
کہ بے جان ہو رہی جا کر خبر لے   کد لگ ہو جا ، دِوانی کو صبر دے
چلا پوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ   نہ سوتی سیج پر دل دار کے ساتھ

ماگھ آتا ہے تو آنسوؤں کا تار بندھ جاتا ہے ۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس کا ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد نشتر بن جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد   نہیں تو نے کیا مجکوں گہے شاد
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجے   اپنا دُکھڑا غریبوں کو نہ دیجے
گیا سب جوبنا بیہات بیہات   نہ پوچھی یک ذرا آنے کے بات
جہاں ساجن بسے اس دیس جاؤں   ارے یہ آگ تن من کی بجھاؤں
اگر غم ہے تمھیں میری اگن کا   کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

اسی دلچسپی کے ساتھ نظم بڑھتی رہتی ہے ۔ زبان و بیان کے ارتقاء کے سلسلے میں "بکٹ کہانی" غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے ۔

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر مولانا غنیمت کنجاہی (م۔ ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع) کا ذکر نہ کیا جائے ۔ غنیمت کنجاہی اپنے وقت کے جیّد عالم اور فارسی کے مشہور شاعر اور انشا پرداز تھے ۔ "دیوانِ غنیمت" ، "مثنوی نیرنگِ عشق" اور "انشائے غنیمت" ان سے یادگار ہیں ۔ فارسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اُردو میں بھی شاعری کی ۔ قاضی فضل حق[1] نے بیاض مملوکہ پروفیسر ضیا سے ان کی ایک رباعی نقل کی ہے جس میں رواجِ زمانہ کے مطابق ، جو فارسی گو شعرا سے مخصوص تھا ، اُردو و فارسی ، ریختہ کے انداز میں لکھی ہے :

جو گئے داد دل بہ گلبدنان   رنگِ او ہمچو رنگِ نافرمان
گفتمش "تیرا یار لالہ ہے"   گفت با داغِ دل کہ "ہاہو ، لال"

اس رباعی میں اُردو کے صرف دو جملے ہیں لیکن ان سے اس دور کی زبان اور لہجے پر روشنی ضرور پڑتی ہے ۔

---

[1] اورینٹل کالج میگزین ؛ ص ۵۲ ، فروری ۱۹۳۳ع ۔

یہ وہ دور ہے کہ فارسی کا طوطی اب بھی سارے برعظیم میں بول رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ہمارے اردو کی آواز بھی دلوں کو موہ رہی ہے۔ ناصر علی سرہندی (۱۰۴۸ھ—۱۱۰۸ھ/۱۶۳۸ع—۱۶۹۶ع) اس دور کے عظیم المرتبت شاعر ہیں اور دکن میں اردو کے چرچے کی وجہ سے گاہ گاہ اردو میں بھی مشقِ سخن کر رہے ہیں۔ ولی دکنی سے ناصر علی کی ملاقات بھی تذکروں میں مذکور ہے[1]۔ ''آبِ حیات'' میں بھی محمد حسین آزاد نے اس ملاقات کا ذکر کیا ہے[2]۔ یہ بھی مذکور ہے کہ ولی نے ایک شعر میں ناصر علی پر چوٹ کی تھی جس کا جواب یا توخود ناصر علی نے یا پھر اس کے کسی شاگرد نے دیا تھا۔ ولی نے کہا تھا:

اوچھل کر جا پڑے جوں مصرعِ برق　　اگر یہ مصرع لکھوں ناصر علی کوں

اس شعر کا جواب اس طرح آیا:

باعجازِ سخن گر اوڑ چلے تو　　ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کوں[3]

اس زمانے کی ریت کے مطابق علم و ادب کی سرپرستی نوابوں اور رئیسوں کا شیوہ تھا۔ ناصر علی سرہندی بھی ساری عمر کسی نہ کسی رئیس یا نواب کے دامنِ سرپرستی سے وابستہ رہے۔ شروع میں سیف خاں سے وابستہ رہے اور ۱۱۰۰ھ/۱۶۸۸ع میں عالم گیر کے لشکر کے ساتھ بیجاپور پہنچے اور نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ کے ملازم ہوگئے۔ اس کے بعد دکن سے دہلی آئے اور یہیں ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ع میں داعیِ اجل کو لبیک کہا۔

ان کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ جب ناصر علی دکن پہنچے تو شمال کے برخلاف وہاں اردو شعر و سخن کا چرچا عام تھا۔ ولی کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا اور ان کو نئے معیارِ سخن کا منفرد نمائندہ سمجھا جا رہا تھا۔ اسی زمانے میں

---

[1] خزینۃ العلوم : از درگا پرشاد نادر، ص ۴۴۹، لاہور، ۱۸۶۹ع۔

[2] آبِ حیات : ص ۹۳-۹۴۔

[3] یہ شعر دیوانِ ولی قلمی مکتوبہ ۱۱۶۱ھ، مخزونہ پنجاب پبلک لائبریری کے ورق ۵۲ الف پر اس طرح سے ملتا ہے:

ز اعجازِ سخن گر اڑ چلے تیں　　نہ پہنچے گا ولی ہرگز علی کوں

اور کاتب کے علاوہ کسی اور کے قلم سے یہ عبارت درج ہے: ''مگر یہ شعر عزیزاللہ دکنی کے دیوان میں بھی درج ہے۔'' بحوالہ اردو نامہ، شمارہ ۲۲، مضمون 'دیوانِ ولی' از محمد اکرام چغتائی، ص ۵۲۔

ناصر علی سرہندی نے ریختہ کی طرف بھی توجہ کی اور اردو شاعری میں دکنی روایت، اسلوب اور موضوعات کی پیروی کی۔ اسی لیے اگر ان کے کلام کو دکنی شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے شناخت کرنا دشوار ہوگا۔ فارسی شاعری ان کی انفرادیت کا طرۂ امتیاز تھی۔ اردو شاعری زمانے کی ریت کا اظہار تھی۔ اس میں کسی انفرادیت کی تلاش کرنا لاحاصل ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور اپنے زمانے کے مقبول و منفرد شعرائے فارسی میں شمار ہوتے تھے۔ انھوں نے اردو میں شاعری کی تو ضرور ہے لیکن اسے کوئی اہمیت نہیں دی۔ اسی لیے ان کا اردو کلام دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا۔ پروفیسر شیرانی نے ''پنجاب میں اردو''[1] میں ان کی ڈھائی غزلیں دی ہیں لیکن ذخیرۂ شیرانی پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محمد اکرام چغتائی[1] کو ان کے تین ریختے، جو چراغ، شمع اور پچھسی سے متعلق ہیں، کے علاوہ تین غزلیں اور بھی ملی ہیں۔

ناصر علی سرہندی کے اردو کلام میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں:

(۱) ان کی اردو شاعری پر بھی فارسی شاعری اور اس کے موضوعات اور رمز و کنایہ کا اثر غالب ہے۔

(۲) بہت سے دوسرے شعرا کے مقابلے میں ان کے زبان و بیان پر فارسی تراکیب اور بندشوں کا اثر زیادہ ہے۔

(۳) موضوعِ سخن عشق ہے اور دکنی شاعری کی روایت کی طرح محبوب کے حسن و جمال، ناز و ادا اور خد و خال کی تعریف شاعری میں نمایاں ہے۔ جیسا کہ ہم دکنی ادب کے مطالعے میں لکھ چکے ہیں، یہ موضوعات اس دور کی شاعری میں عام تھے اور صنفِ غزل فقط محبوب سے مخاطب ہونے اور محبوب سے باتیں کرنے کے لیے ہی استعمال کی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ دوسرا موضوع تصوّف تھا جس نے سارے معاشرے میں ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ناصر علی سرہندی کے ہم عصر مرزا عبدالقادر بیدل شاعری میں صوفیانہ و فلسفیانہ خیالات کے لیے ہی مشہور تھے۔

---

[1] پنجاب میں اردو : (مزید تحقیق)، ص ۳۷۸ تا ۳۸۰، مطبوعہ سالنامہ ''الفنون'' ۱۹۶۹ع، لاہور۔

چراغ سے متعلق ریختہ میں ناصر علی نے بیان کیا ہے کہ محبوب کی آمد آمد ہے اور اسی لیے اس نے آنسوؤں کا تیل ڈال کر اور پلکوں کی بتیاں بنا کر نکھوں کے چراغ روشن کر رکھے ہیں۔ موضوع اس ریختۂ چراغ کا بھی محبوب ہے لیکن سارے اشارے چراغ سے لیے گئے ہیں۔ چراغ جو برہ کی علامت ہے، ہو فراق کا اشارہ ہے۔ اسی طرح دوسرے ریختہ میں شمع کے اشارے سے اپنے جذباتِ فراق کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ فراقِ محبوب میں شمع کے مانند جل رہی ہے:

ساجن کے عشق منے آگن میں ہوں میں تتی
میں موم کی ہوں بتی مجلس بھیتر جلوں گی
لالن جو دیکھوں اپنا میں سب کا چھوڑوں جینا
نا نیند مجکوں سہنا ساجن سوں جا رلوں گی

پوری غزل میں شمع کے اشاروں سے جذباتِ ہجر و اضطراب بیان کیے گئے ہیں۔ ریختہ پچیسی میں پچیسی کے اشاروں سے تمنائے وصل کا اظہار کیا گیا ہے۔ پچیسی کھیلنے کے لیے وہ اپنے محبوب کو گھر بلا رہی ہے اور اپنے بدن کی بساط کو محبوب کے سامنے بچھانے کے لیے آمادہ ہے:

کھیلن کارن پچیسی کے شہ اپنا گھر بلاؤں گی
بساط اپنا بدن کر کر جیا پاسا لڑھاؤں گی
اگر جیتے میرا ساجن نہ کچھ غم ہے میرے دل کوں
جو ہاروں گی سجن آگے سجن کی میں کہاؤں گی
پڑیں جب (کذا) دس مجکوں لیاہوں گوٹ اپنی کوں
کروں شادی جیتیں اوپر دیری اپنی گندھاؤں گی
کہا شاعر علی نیں یوں کہ جیتن ہار بےمعنی
اگر ہاؤں ایمان اپنا تو واری وار جاؤں گی

ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق ان تینوں ریختوں میں اظہارِ جذبات عورت کی طرف سے کیا گیا ہے۔

ناصر علی کے معلوم اُردو کلام میں دو باتیں اور بھی قابلِ ذکر ہیں؛ یہ وہ دو دھارے ہیں جو بیک وقت پر شاعر کے ہاں کہیں دب کر اور کہیں اُبھر کر سامنے آتے ہیں:

(۱) ناصر علی کے ہاں کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں خالص دکنی اسلوب

اور لہجے میں اظہارِ جذبات کیا گیا ہے۔ اس اسلوب پر بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے۔ اس میں پراکرتی و سنسکرتی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ ایسے اشعار میں انجھو، اکھیاں، نین، کاری، کنول، ساجن، کارنے، بھیتر، جلنا، سریجن، سوں، منے، تتی، اوتھل، دوارے، کارن، کمانا، پگ، اَر، کیتی، سیتی، لالن، اوتے، نے، سیس، نیہ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ فارسی اور عربی الفاظ بھی بگڑی ہوئی تدبھو شکل میں آتے ہیں۔ تلفظ میں متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن الفاظ کو متحرک استعمال کیا گیا ہے۔ قدیم اردو میں عربی فارسی الفاظ کی یہی مروجہ و مسلمہ شکل تھی۔ ریختہ چراغ، ریختہ شمع اور ریختہ پچیسی اسی اسلوب کی مثالیں ہیں۔

کچھ کلام ایسا ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور ان لفظوں نے غزل کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ رمز و کنایہ اور اشارے بھی فارسی سے لیے گئے ہیں؛ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

سجن کے حسن کا قرآں پڑھیا ہے میں نظر کر کر
نہیں باقی غلط اوس میں دیکھیا زبر و زیر کر کر
ترے غم کا مجھے سرجن ہویا ہے کافیہ کافی
شرح مُلّاں درس میں سوں منے ہے اس بدر کر کر
معانی اور بیان بھیتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے کی مطوّل جس فکر کر کر
کلام العشق پڑھنا کوں منا حکمت سوں منطق سوں
وگرنہ اس مطوّل کوں رکھیا تھا مختصر کر کر
اصول اور پندہ کب لگ پھروں تکمیل اسے یاراں
ہدایہ عشق کا غالب ہو یا مجھ پر اثر کر کر
بگردِ روئے ساجن کے ہویا پیدا خطِ مشکیں
لیا ملکِ سلیمانی مگر موراں مکر کر کر
جرس قصہ کاروان کا سن علی آں شرح بےپروا
کیا ہے بار ہستی کا ولے عزمِ سفر کر کر

ناصر علی کے ہاں یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہہ رہے ہیں ۔ اسی لیے ولی دکنی کی طرح یا اپنے فارسی کلام کی طرح وہ اردو میں کسی انفرادیت کا رنگ نہیں جمانے ۔ بحیثیتِ مجموعی ناصر علی کی شاعری ولی دکنی کے ابتدائی دور کی شاعری کے رنگ سے زیادہ قریب ہے ۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے فارسی شاعری میں غیر معمولی اہمیت رکھنے کے باوجود ، اردو شاعری کو اہمیت دے کر اس روایت کو بھی آگے بڑھانے میں خدمات انجام دی ہیں ۔

یہی کام اس دور میں شاہ مراد بن قاضی جان محمد (م ۔ ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ء) نے انجام دیا ۔ مراد نام کے کئی بزرگ گزرے ہیں ۔ ایک سید شاہ مراد[1] ہیں جو ڈیرہ اسماعیل خان کے قریب ایک گاؤں لوندا میں مدفون ہیں اور جن کے پیر و مرشد سلطان نورنگ شاہ خلیفۂ سلطان باہو ہیں ۔ ایک شاہ محمد مراد[1] شرقپوری ہیں جن کی وفات ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ء میں ہوئی ۔ ایک اور بزرگ مراد شاہ لاہوری (م ۔ ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء) ہیں جن کا مزار شاہدرہ میں ہے اور جن کی تصانیفِ اردو "نامہ" مراد" ، "مراد المحبّین" ، "دیوانِ مراد" اور "سکھی نامہ" وغیرہ ہیں ۔ مراد شاہ لاہوری کا ذکر آیندہ صفحات میں آئے گا ۔ زیرِ مطالعہ شاہ مراد ، ناصر علی کے معاصر ہیں اور اپنے زہد و تقویٰ اور فیضِ عام کی وجہ سے ان کا مزار آج تک مرجعِ خلائق ہے ۔ یہ عام طور پر باوا صاحب کے نام سے پکارے جاتے ہیں ۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے :

سب دانگل نے لیلاب کناں دھن کھیبی نے پٹھوار کناں
جتھے خوباں لکھ ہزار کنال ہے خانپور اپنا دیس بناں

خالق محمد بخش نے اپنی مثنوی سیف الملوک میں اُن کا ذکر اس طرح کیا ہے :

شاہ مراد جنے دے کتھے سخن مراداں والے
محبوباں دے گھنڈ لہاون واہ مستاں دے چالے

شاہ مراد فارسی ، اُردو اور پنجابی کے شاعر تھے ۔ اُن کے کلام کو ہم اس

---

[1] ۔ "کلامِ شاہ مراد خانپوری" : مرتبہ انوار بیگ اعوان ، صفحہ ب اور ج ، بزمِ ثقافت چکوال ضلع جہلم ، ۱۹۶۶ء ۔ اس سے پہلے "گلزار شاہ مراد" کے نام سے سراج الدین بن قاضی فیض عالم نے ۱۹۰۸ء میں ان کا کلام شائع کیا تھا اور اس کے بعد ۱۹۶۶ء میں اردو مجلس چکوال نے کلام شاہ مراد کے نام سے ان کے فارسی ، اُردو اور پنجابی کلام کو شائع کیا ۔

طرح تقسیم کر سکتے ہیں :

۱۔ وہ کلام جو فارسی میں ہے ۔
۲۔ وہ کلام جو اُردو میں ہے ۔
۳۔ وہ کلام جو پنجابی میں ہے ۔
۴۔ وہ کلامِ ریختہ جس میں اِک مصرع فارسی میں ہے اور ایک اُردو میں ۔
۵۔ وہ کلام جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک پنجابی میں ۔

پنجابی کلام پر بھی قدیم اردو کی چھاپ گہری ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی کلام کا رنگ عاشقانہ ہے ۔ ان کی شاعری میں قدامت کے باوجود صاف اشعار بھی نظر آتے ہیں :

ہنسنا سیاہ دلی ہے ، رونا صفائے باطن
بےمول موتی آنسو ہے خوب نقد من کیا
کریو طوافِ کعبہ اکبر نکتہ ہے پاس تیرے ؟
حج کا سفر بڑا ہے نزدیک سے مڑن کیا
ہر دم جو آوے حق سے عالم ہوئے معطّر
عنبر کیا سمن کیا اور نافۂ ختن کیا
دلبر جو دور ہووے مر جاوے یا جدا ہو
بن یار حق ہمیشہ اور میت کیا سجن کیا
شاہا مراد میری تیرا دیدار مجھ کو
بن دیکھنے سے تیرے جینا عبس[1] زبن کیا

اکثر قدیم شعرا نے ذیل کی زمین میں طبع آزمائی کی ہے ۔ اس زمین میں شاہ مراد کے چند شعر بھی دیکھیے :

ہر بات تیری ہے شکر یا شہد شیریں ہے مگر
یا دُرِ مکنوں یا گُہر یا پھول ہے گلزار کا
جاں مول دل کا یار ہے دیگر مرادش یار ہے
آیا مرا درکار ہے دیدار اُس دلدار کا

شاہ مراد کی شاعری کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پنجاب میں اردو زبان اب کس رنگ میں رنگ گئی ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر قدیم شعرا اور ولی دکنی کے

---

[1] ۔ عبس = عبث ۔

رنگ کی جھلک دکھائی دیتی ہے :

تب دل گیا چمن سے جب مُکھ دیکھا سجن کا
خوش طرح سے کھڑا قد کیا سرو ہے چمن کا

انکھیں تیری سپاہی ظالم نہیں عدل کچھ
فریاد کُوک میری آخر پڑی ہے ہر ہر
جو عشق ہے سو ایمان کچھ فرق ناہیں لا شک
عاشق چلا سفر پر لکھیو میری قبر پر

کیا صورت پری جیسی سجن کی حق بنائی ہے
کیا قامت پڑا خوشنما قیامت روز آئی ہے

یا رب ملے مجھے وہ جو چاند سے عجب ہے
جب چن سجن کا جگ میں سورج کی جوت کیا ہے

شرابِ بیخودی سے مست ہو ہر آن اور ہردم
نشہ وحدت میں سرخوش ہو کے کثرت کو بھلاتا جا

اب کیا کرنے کہو رہے جیا جب انکھوں سے وہ دور ہوا
تن لکڑی جل اگن بنی سب سینہ گرم تنور ہوا

وہ قد پیا کیا قیامت ہے یا شعلۂ نور کرامت ہے
وہ قامت نہیں قیامت ہے یا دھوم پڑی یا شور ہوا

شاہ مراد کی اردو شاعری میں وہ سارے موضوعات مثلاً جذباتِ عشق ، تعریفِ خد و خالِ محبوب اور تصوّف موجود ہیں جو اس دور میں سارے برعظیم کی اردو شاعری میں نظر آتے ہیں ۔ پنجاب کے دور افتادہ مقام پر بیٹھے ہوئے بھی شاہ مراد اردو شاعری کی عام تحریک سے وابستہ ہیں ۔ اس بات سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری کی تحریک شمال سے جنوب تک برعظیم کے کونے کونے میں پہنچ گئی تھی ۔

شاہ مراد کا دور اورنگ زیب عالمگیر بادشاہِ غازی کا دور ہے ۔ اسی زمانے میں ان کے ایک اور معاصر میر عبدالواسع ہانسوی کا ذکر آتا ہے جو تاریخِ ادب میں ''غرائب اللغات'' کے مصنّف کی حیثیت سے مشہور ہیں ۔ معلّمی ان کا پیشہ تھا ۔ طلبہ کے فوائد کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں رسالہٴ عبدالواسع ، شرحِ بوستان ، شرحِ زلیخا اور حمدِ باری معروف بہ ''جان پہچان'' مشہور ہیں ۔ ''غرائب اللغات'' بھی ''جان پہچان'' کے سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے ۔ یہ اردو زبان کی پہلی لغت ہے ۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خاں آرزو (۱۶۸۷ء — ۱۷۵۵ء) نے غرائب اللغات کو بنیاد بنا کر اپنی لغت ''نوادرالالفاظ'' کے نام سے تالیف کی تو ''غرائب اللغات'' کی تالیف کا مقصد بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ''لغاتِ ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آں زبان زدِ اہلِ دیار کمتر بود در آں معنی آں مرقوم فرمودہ[1] ۔'' عبدالواسع ہانسوی نے یہ لغت تدریسی ضرورت کے لیے لکھی تھی جس کا مقصد ابتدائی جماعت کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر ابھارنا تھا ۔ اسی لیے لفظوں کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ۔ اس لغت میں اردو زبان کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے ؛ مثلاً جچّہ (زچہ) ، ریحل (رحل) ، چرکھی (چرخی) وغیرہ ۔ ''غرائب اللغات'' اردو لغت نویسی کا نقشِ اول ہے ۔ اگر اس لغت کو ہم جدید فنِ لغت نویسی کے معیار سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی ۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کرکے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والی نسلیں اس کام کو آگے بڑھا کر اسے پایۂ تکمیل تک پہنچاتی ہیں ۔ یہی ابتدائی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے انجام دیا اور اس اعتبار سے ان کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی ۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور الفاظ کے استعمال کی داستان سنی جا سکتی ہے ۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کرکے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو ۔

---

[1] نوادر الالفاظ : مؤلفہ سراج الدین علی خاں آرزو ، مرتبہٴ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۵۱ء ۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ''اردو زبان اس صوبے میں اتنی مقبول رہی ہے کہ خود اہلِ پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں[۱]۔'' مولوی اسحاق لاہوری کی تالیف ''فرح الصبیان'' کا ذکر ابھی ہم پہلے کر چکے ہیں جو شاہجہان کے دور میں ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء کے قریب تالیف کی جاتی ہے۔ عبدالواسع کی ''حمدِ باری'' بھی اسی نصابی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ''حمد باری''[۲] میں عربی فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ اردو کی مدد سے عربی فارسی الفاظ یاد کر سکیں۔ حمد باری، جو خالق باری سے زیادہ مفید کتاب ہے، تین زبانوں کا نصاب ہے؛ جیسا کہ میر عبدالواسع نے خود بیان کیا ہے:

عبدالواسع سے یہ کتاب   تین زبانوں کی ہے نصاب

اس کتاب کو پڑھ کر ایک تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صاحبِ کتاب کو طلبہ کی ضرورت، رجحان اور مزاج کا پورا اندازہ ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں معلّمانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہیں۔ وہ اشعار کو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ طلبہ انھیں آسانی سے یاد کر سکیں؛ مثلاً ''فارسی بابِ مصادر'' کے یہ چار شعر پڑھ کر آپ میر عبدالواسع کے سادہ و مفید اندازِ بیان کو محسوس کر سکیں گے:

خواندن نوشتن فہمیدن جانو   پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو
آوردن بردن سوختن کہیے   لانا لیجانا جلانا کہیے
پختن سودن مالیدن جان   پکانا گھِسنا کھرچنا جان
تافتن بافتن ساختن جانو   باٹنا بُننا سنوارنا مانو

یہی رنگِ بیان ساری تصنیف میں جاری و ساری ہے۔

اسی دور میں ہمیں ایک تیز اور جان دار آواز سنائی دیتی ہے؛ یہ آواز اس دور کے بہت مشہور اور بہت بدنام شاعر میر جعفر زٹلی (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کی ہے۔ میر جعفر زٹلی نارنول کے رہنے والے تھے لیکن زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے دلی میں گزارا۔ ملازمت کے سلسلے میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں دکن میں بھی رہے۔ ان کی زندگی کے حالات کم و بیش نامعلوم ہیں۔ ادھر ادھر سے جو حالات ملتے ہیں وہ سب قیاسی ہیں اور کلام کو سامنے رکھ کر دلچسپ حکایات کی شکل میں بیان کیے گئے ہیں۔

---

[۱] مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور۔
[۲] مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

لسانی، تہذیبی اور تاریخی اعتبار سے جعفر کا کلام غیرمعمولی اہمیت کا حامل ہے۔ غزل کو انھوں نے اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ نظم گوئی اور مثنوی کے ذریعے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے۔ ان کے کلیات میں فارسی کلام بھی ہے اور اردو کلام بھی لیکن فارسی میں اردو اور اردو میں فارسی مل کر ایک کھچڑی سی بن گئی ہے۔ میر جعفر زٹلی اس دور کا واحد شاعر ہے جو اپنے دور کا نمائندہ اور اس دور کی تہذیب و معاشرت کا ترجمان ہے۔ میر تقی میر نے انھیں ''نادرۂ زمان و اعجوبۂ دوران''[۱] کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ لچھمی نرائن شفیق نے ''دریدہ دہن و شوخ مزاج . . . اشعارش عالمگیر''[۲] کے الفاظ میں ان کا ذکر کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے ''چنیں شخص اعجوبۂ روزگار تاحال بہ ظہور نیامدہ''[۳] اور قائم چاندپوری نے ''کلامش در عوام شہرتِ تمام داشت''[۴] کے الفاظ سے جعفر کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ جعفر زٹلی اپنے فن کا پہلا اور آخری آدمی تھا۔ اس کے فن کی سب نے داد دی ہے۔ اس زمانے میں جب انتشار چاروں طرف پھیلا ہوا تھا، روز روز بادشاہ بدل رہے تھے، صدیوں پرانی تہذیب کی بنیادیں ہل چکی تھیں، میر جعفر زٹلی نے ہجو، طنز اور زٹل کے ذریعے اس معاشرے کو متوجہ کرنے اور زوال کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔ اس سطح پر اس نے کسی کو نہیں بخشا۔ فرخ سیر تخت پر بیٹھا تو اس نے بادشاہ کا ''سکّہ'' یوں لکھا:

سکّہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر   پادشاہے تسمہ کش فرخ سیر

یہ سکّہ سچائی کی آواز تھی: خزانہ خالی تھا، بدنظمی اور فسادات کا دور دورہ تھا اور معاشی حالات ابتر تھے۔ ایسے میں بادشاہ اپنا سکّہ جاری کرنے کے لیے سونا چاندی کہاں سے لاتا۔ ظاہر ہے ایسے دور میں ''گندم و موٹھ و مٹر'' پر ہی سکّہ جاری کیا جا سکتا تھا۔ فرخ سیر تک یہ سکّہ پہنچا تو اس نے جعفر زٹلی کو قتل کرادیا[۵]۔

---

[۱] نکات الشعرا: ص ۳۱۔
[۲] چمنستانِ شعرا: ص ۹۷-۹۸۔
[۳] طبقات: ص ۲۰۔
[۴] مخزنِ نکات: ص ۱۳۔
[۵] تذکرۂ شورش: ص ۱۶۳۔

جعفر زٹلی حاضر جواب ، بے باک ، نڈر اور صاف گو انسان تھا ۔ سچائی اس کی سب سے بڑی خوبی تھی اور سچ کی یہی کڑوی گولی معاشرے کے حلق سے نیچے اترتی تھی ۔ جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی ہوئی دیوار کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے ۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے بہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں ، جہاں لوگ اندھے ، بہرے ہو گئے ہوں ، زٹل کا طرزِ اظہار ہی مؤثر ذریعہ ہو سکتا ہے ۔ جعفر اپنی ہجو و زٹل کا جواز بھی یہی پیش کرتا ہے :

نہ این ہجو از راہِ حرص و ہواست   دلِ آزار را ہجو کردن رواست

انتشار کے گھرے کُہر نے جس طرح معاشرے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اس کی داستان تاریخ کے صفحات پر بکھری پڑی ہے ۔ اخلاص نامی شے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی ۔ اس پس منظر میں جعفر زٹلی کی آواز سنیے تو وہ بامعنی معلوم ہوتی ہے :

گیا اخلاص عالم سے ، عجب یہ دَور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے ، عجب یہ دَور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے اوسی کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دَور آیا ہے
چغل کرتے پھریں چُھٹے ، پھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دَور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری ، نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دَور آیا ہے
بہت لڑکے پھریں کوری کہ دیلی ڈھونڈتے سوتی
سراویں کشتن بے دولی ، عجب یہ دَور آیا ہے

اس دَور میں نوکریوں کا کیا حال تھا ؟ یہ بھی میر جعفر زٹلی کی زبانی سنیے :

صاحب عجب بیداد ہے ، محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستان فریاد ہے ، یہ نوکری کا حظ ہے
ہم نام کوں اسوار ہیں ، روزگر میں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خان کے ، محتاج آدھے نان کے
تابع ہیں بے ایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے

دُبلے ٹٹو جھبلے لٹے جن کی دُمیں گنڈ میں دئے
بازار کے اٹھے ہنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے

میر جعفر اپنی فحش کلامی کی وجہ سے بدنام ہے لیکن اس کی شاعری کو اس زاویے سے دیکھیے تو اس کے قہقہوں میں آنسوؤں کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کی شاعری میں اس دَور کی روح بولتی نظر آتی ہے ۔ وہ روح جو مسخ ہو چکی ہے اور جس میں زندگی کا حوصلہ باقی نہیں رہا ہے ۔ اسی لیے جب وہ معاشرے کو آئینہ دکھاتا ہے تو اس میں غم و غصے سے دانتوں کو پیسنے اور ہونٹوں کو کاٹنے کا جذبہ بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی وجہ سے اس کی زبان میں ٹھونکنے ، کاٹنے اور بھنبھوڑنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد معاشرے میں جو کچھ ہوا اس کی داستان جعفر سے اس کے مخصوص انداز میں سنیے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سو   پسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو   کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہ ہر سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است   اوچھل چال و تیر خنجر کٹار است

زمانۂ جنگ میں بادشاہوں کی یہ حالت ہو گئی ہے :

زہے شاہِ شاہاں ، کہ روزِ وغا   نہ ہلند نہ جُنبد نہ گلند زجا

میر جعفر زٹلی کے کلام کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ حصہ جس میں بے ثباتیِ دہر ، پیری اور بڑھاپے ، بے وفائی اور مکر و فریب کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ اس کلام میں سنجیدگی ہے اور بیان میں درد اور حلاوت بھی ۔

(۲) وہ حصہ جس میں اس زمانے کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی ہر بات کو نہایت بے باکی اور سچائی سے بیان کر دیتا ہے ۔ یہاں اظہار میں فحش اور غیر فحش ، مبتذل اور غیر مبتذل الفاظ کا کوئی الگ الگ تصور نہیں ہے ۔ جعفر کی مثنوی "ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی" کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ بادشاہ کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے :

زہے دھاکِ اورنگ زیبِ بلی   در اقلیمِ دکّن بڑی کھلبلی
در آں پیر سالی و ضعفِ بدن   مچائی دھاچوکڑی در دکن
مہالوڑ ، جودھاولی بے بدل   چو اکبر ز قائم چو برات الل
ہرن دھرنے جوں بھیم ارجن گئے   جبل مار کر سب پلٹن گئے

آگے چل کر اس انتشار کے اصل وجوہ یعنی اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں لکھتا ہے :

اگر اتفاق جوانان شود   یک لحظہ سب سے کمتا شود
و لیکن و نا کس منافق پسر   نمودند ابتر سپہر پدر
مگرمچھ کیاں ڈال کر تین کوں   کھاولا کیا شاہِ بریں کوں
جہاں ہوئے ایسے کلجُھن کپوت   لگے باپ کے مونہہ کالک بھبھوت
دگر شاہ اعظم ہوئے بے خبر   بہ رسوائی انداخت کارِ پدر
غنیمت زنانند و مردم کُشند   بہ این کار و اطوار باہم خوشند
شب و روز مشتاق ٹھٹھو تال کا   گرفتار عاشق ملک چال کا
سدا دیکھتا دیکھتا ہو رہے   چڑھا کر نشا مست ہو سو رہے
رہے رات دن . . . کے ذکر میں   بہ لہو و لعب . . . کی فکر میں
سوم معدن دُر و کانِ فساد   رگ چَترچوں لنڈروں بر کشاد
چہارم پسر ڈومنی کا جناں   برج میں رہے جیوں . . . میں . . .

یہاں مبتذل الفاظ صرف طنز کے لیے نہیں آ رہے ہیں بلکہ جذبات کی صحیح عکاسی کر رہے ہیں ۔ ان الفاظ کے ذریعے چھپی ہوئی حقیقت کا پردہ فاش کیا جا رہا ہے ۔

(۳) وہ حصہ جس میں میر جعفر زٹلی نے ظالم حاکموں، جابر حکمرانوں، بے ایمان وزیروں اور غیرمنصف کوتوالوں کو ہدفِ ہجو و ملامت بنایا ہے اور ان کے ظلم و ستم، جبر و ناانصافی، مکر و فریب، خود غرضی و بزدلی اور ریا کاری کی پول کھولی ہے ۔ اس کے اس قسم کے کلام میں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ مزہ لے رہا ہے یا شاعری اس کے لیے تفریحِ طبع کا ذریعہ ہے ۔ یہاں بھی خلوص کی سہک ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے ۔

(۴) وہ حصہ جس میں ظرافت اور پھکڑپن کا اظہار کیا گیا ہے ۔ یہ حصہ بھی پُرلطف اور دلچسپ ہے اور یہاں بھی وہ کسی کو نہیں بخشتا ۔ نہ خود کو، نہ اپنے دوستوں کو، نہ اپنی بیوی کو، نہ بادشاہ اور بادشاہ زادوں کو، نہ امیر امرا کو اور نہ معاشرے کی معروف شخصیتوں کو ۔ کتخدائیِ میرزا جعفر اور فالنامے وغیرہ اسی ذیل میں آتے ہیں ۔

جعفر نے ہجویہ و طنزیہ شاعری کی روایت قائم کی ۔ اس کی شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے ۔ اس دور کے معاشرتی و تہذیبی حالات کی تصویر، سیاسی و اخلاقی عوامل اور روحانی انحطاط کی ایک واضح تصویر اس کے کلیات[۱] میں نظر آتی ہے ۔ اس کے کلام میں رباعیاں، دوہرے، مثنویاں، نظمیں، قطعے، نصیحت نامے، فالنامے، ظفر نامے، ہجویات سب کچھ ملتا ہے اور اس کلام کے ہر شعر اور ہر مصرعے پر اس کی شخصیت کی چھاپ ہے ۔ اس کی شاعری خیالی شاعری سے ہٹ کر حقیقی اور واقعاتی شاعری کی نمائندہ مثال ہے : ع

جعفر سخن سچ خوب ہے جیوں کہیں مرغوب ہے

جعفر نے نثر بھی لکھی ہے جو فارسی میں ہے لیکن اس میں جو نئی نئی تراکیب اور بندشیں تراشی گئی ہیں، جو اصطلاحات وضع کی گئی ہیں، جو ضرب الامثال اور کہاوتیں لکھی گئی ہیں وہ اردو زبان کا بہترین سرمایہ ہیں ۔ چند مثالیں دیکھیے :

گھڑگھڑاہٹ الرعد فی الکہرام، اُڑیل العمارات و گڑوڑات الکھنڈرات، کھٹم کھٹا و ٹھوکم ٹھاکا، اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ مجرا، بھیبنٹ پھالنٹ ۔ اس نوع کی "اختراعات" نثرِ فارسی میں عام ہیں ۔ جعفر کی نثر وقائع معانی، عرض داشت، رقعہ جات، شرح اور وقائع چہرہ پر مشتمل ہے ۔ ہر بات کو طنز، ظرافت، تمسخر اور ہجویہ انداز میں لکھا گیا ہے ۔ یہ فارسی نثر، اردو محاورات، ضرب الامثال کا بیش بہا ذخیرہ ہے جس کی تفصیل "تاریخِ ادبِ اردو" کی جلد دوم میں آئے گی ۔

اس مطالعے سے ہم اس بات کا اندازہ آسانی سے کر سکتے ہیں کہ اردو ابتدا ہی سے پنجاب میں ایک علمی، ادبی اور فارسی زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے جس کی نشو و نما میں سر زمینِ پنجاب کے ذہین ترین افراد نے اپنی صلاحیتوں

---

[۱] راقم الحروف نے "کلیاتِ جعفر زٹلی" انڈیا آفس لائبریری کے نسخے کو بنیاد بنا کر اب سے دس سال پہلے مرتّب کیا تھا ۔ اس کی کتابت بھی ہو گئی تھی لیکن چونکہ یہ مسئلہ طے نہ ہو سکا کہ آیا اردو کی کلاسیکی کتابوں میں "غیر شریفانہ الفاظ" جوں کے توں برقرار رکھے جائیں یا ان کو حذف کر کے نقطے لگا دیے جائیں، یہ کلیات ابھی تک غیر مطبوعہ ہے ۔ میرے پاس اس کی آفسٹ کتابت محفوظ ہے ۔ یہ کلیات جعفر زٹلی کا پہلا مکمل و مستند نسخہ ہوگا ۔ (جمیل جالبی)

کے جوہر شامل کرکے اسے جلا بخشی ہے ۔ گیارھویں صدی کے اواخر اور بارھویں صدی کے اوائل ہی میں پنجاب کے شہر بٹالہ میں اردو زبان و ادب کا ایک نیا مرکز ابھرتا دکھائی دیتا ہے جس کے روحِ رو شیخ ابو الفرح محمد فاضل الدین بٹالوی ہیں ۔ شیخ فاضل الدین ، شیخ محمد افضل لاہوری کے مرید تھے ۔ شیخ محمد افضل خود بھی شاعر تھے اور انھی کی روایتِ تصوّف و شعر کو ان کے لائق مرید محمد فاضل الدین بٹالوی نے آگے بڑھایا ۔ قاضی فضل حق کو ، چودھری محمد یعقوب کی وساطت سے ، ایک ضخیم بیاض دستیاب ہوئی تھی جس میں سلسلہ قادریہ بٹالویہ کے اکثر مشائخ اور ان کے متوسلین کا فارسی ، اردو اور پنجابی کلام دیا گیا تھا[1] ۔ اسی بیاض سے انھوں نے شیخ محمد افضل لاہوری کی ایک نظم بھی نقل کی ہے جو حضرت غوث اعظم سے اظہارِ عقیدت کے طور پر قلم بند کی گئی ہے :

اے شاہِ شاہاں پیرِ من لیتی خبر نامرد کی
کرنا توجہ از کرم پاؤں خلاصی درد کی
دن رات مجھ اِن زار ہوں بیکس پریشاں خوار ہوں
قرباں تیرے نام پر سنی حقیقت فرد کی
پنکھی اکیلا میں پھنسا ، تھرتھر تڑپتا ہے جیا
اس ہاتھ پیری کٹھن کے دیکھی جو تیزی گرد کی(؟)
پھانسی پھنسا ہوں سخت تر اس وقت پر کرنا کرم
مشکل کشا ہو جلد تر پھانسی کٹو اس درد کی
وچ قعر دریا درد کے بےکل ہویا ہوں رین دن
یا غوث اعظم محی دین زاری سنوں اس مرد کی
چوہٹ پڑا ہوں گرد میں جگ سے بھٹا ہوں اکیلا
مجھ بن نہ کوئی پاس ہے ٹک سار لے اس فرد کی
حریف وہ بدمست ہے چاہتا ہے بازی چھین لے
چورنگ پڑا ہوں غم ستی کرنی مدد رنگ زرد کی
جتی گئی اوڑک ہوئی اب میں پڑا ہوں پاؤں پر
کر کر تصدق پاؤں کا بازی ہرو نامرد کی

---

[1] ۱۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۰ ، فروری ۱۹۳۳ء ۔

مجھ ان نہ کوئی ہے مِرا اے شاہِ شاہاں دستگیر
کر کر نظر اک مہر کی فریاد سن دم سرد کی
محجوب ہو گوشہ پڑا تن پر نہ پردا پاک ہے
پردہ ایماں بخشو مجھے حرمت نہیں بےپرد کی
تم شہ غریب نواز ہو ہر سروراں سرتاج ہو
بنتی سنوں اے بادشاہ افضل مسافر مرد کی

اس نظم کو پڑھنے سے ایک قابلِ توجہ بات یہ سامنے آتی ہے کہ اب سارے برعظیم کی طرح ، پنجاب میں بھی ، مقامی اثرات جذب ہو کر ایک عالمگیر معیار کی طرف بڑھ رہے ہیں جو "ریختہ" کا نیا معیار ہے اور جس کے نمائندہ اردو شاعری کے باوا آدم حضرت ولی دکنی ہیں ۔

شیخ ابو الفرح محمد فاضل الدین بٹالوی (م ۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء) کے دور تک آتے آتے ولی کا یہ نیا معیارِ ریختہ پوری طرح جڑ پکڑ لیتا ہے ۔ ولی کی یہی اہمیت ہے کہ اس نے اپنے نئے رنگِ سخن کو مقبول بنا کر دوسروں کو اس پر چلنے کا راستہ دکھایا ۔ ولی کے ساتھ ہی اردو زبان و شاعری کے خد و خال اور انفرادیت متعیّن ہو جاتی ہے جسے سارے برعظیم کے صاحبِ سخن معیار کے طور پر قبول کر لیتے ہیں ۔ فاضل الدین بٹالوی کا کلام اسی نئے رنگِ سخن کا ترجمان ہے ۔ جب وہ کہتے ہیں :

عرش اور فرش پر دیکھو جو محبوب رب کا ہے
تماسی دین دنیا سوں محمدؐ ہے محمدؐ ہے
تمام اوراقِ ہستی ہی پڑھے ہیں جان و دل سوں میں
خدا کے سرّ کا دفتر محمدؐ ہے محمدؐ ہے
ہویا ہے جان و تن میرا ستارا نور روشن کا
گئی ظلمات جاں سوں سب محمدؐ ہے محمدؐ ہے
احد احمد کمھیں دیکھو کرم میں جب نوازا ہے
خدا کے فیض کا مظہر محمدؐ ہے محمدؐ ہے
نواز و فضل کر اپنا طفیلِ شاہِ محی الدین
کہے فاضل لکھو دل پر محمدؐ ہے محمدؐ ہے

تو وہ اسی رنگِ سخن کا اظہار کرتے ہیں ۔ ان کے سارے کلام میں یہ رنگِ سخن

ہوتی ہے ۔ قدیم رنگ کا سایہ اور جدید رنگ کی روشنی ملے جلے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ ان کے ہاں بحیثیتِ مجموعی ایک عبوری دور کا احساس ہوتا ہے ۔ جب زبان بدلتی ہے ، لہجے اور اسالیب بدلتے ہیں تو زبان و بیان کی بھی صورت ہوتی ہے ۔ فاضل الدین بٹالوی نے ایک طرف تصوّف و شاعری کی روایت کو پنجاب میں آگے بڑھایا اور اسے ایسی اہمیت دی کہ ان کے بعد بھی ان کے جانشینوں اور مریدوں میں شاعری کا چرچا جاری رہا ، اور دوسری طرف اپنی شاعری کے ذریعے نئے معیارِ ریختہ کو پنجاب میں پھیلانے میں مدد دی ۔ یہ انھی کا فیض تھا کہ پنجاب میں اردو کا ایک نیا مرکز بٹالہ میں ابھرا ۔

شیخ محمد افضل لاہوری کے دوسرے مرید شیخ محمد نور کا ذکر بھی ضروری ہے ۔ شیخ محمد نور بھی تصوّف و شاعری کے اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں جس میں محمد فاضل الدین بٹالوی رنگے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ شیخ محمد نور کا زیادہ‌تر کلام حمد و نعت میں ہے ۔ ان کے کلام پر قدیم رنگِ سخن حاوی ہے ۔ یہ ولی کے ابتدائی کلام سے مماثل ہے ۔ ان چند اشعار سے ان کے رنگ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

دیوے خدا توفیق گر تم کا اسم پردم بھوڑنا
تجھ اسم اعظم اسم ہے مشہور ہے عالم بھیتر
پوچھا ہے کر تحقیق میں عالی ترے درجات ہے
صدقہ علی حسنین کا آ قرق تجھ کے قدم دھر
عصیاں سوں میں غرقاب ہوں لیکن نہیں تجھ سے وفی
تجھ بار ہی میں آ گرا ہوں ناتواں بےبال و پر
کر کر تصدق نانو کے باطن مرے کی لے خبر
رکھ شاد دنیا دین سوں مجھ نفس شیطاں کا نہ ڈر
بن دیکھنے تجھ اے شاہا زندگی مری برباد ہے
چہرا مبارک مجھ دکھا تجھ سوں فدا دل جان و سر
افضل سائیں لائق ترے میرے بھڑے نے دست جی
برکت اونھوں کے نام کی مجھ میں گواہر شور و شر
میں نور عاجز رات دن ہے ورد تیری مدح کا
واصل خدا کا کر مجھے ہے رنج ہے محنت خرو

شیخ محمد فاضل الدین بٹالوی کے بیٹے اور جانشین غلام قادر شاہ (م - ۱۱۷۶ھ/ ۱۷۶۲ء) اپنے وقت کے بڑے بزرگ اور متعدد تصانیف کے مالک تھے ۔ ان کی ایک تصنیف "صفاء المرآت" کا ذکر پروفیسر شیرانی نے بھی کیا ہے ۔ غلام قادر شاہ کی ایک مثنوی "رمزالعاشقین" ہے جس میں انھوں نے رموزِ تصوّف کو شعر کی زبان میں بیان کیا ہے ۔ اس کی بحر چھوٹی اور یہ وہی مقبول بحر ہے جسے شاہ باجن ، میرانجی ، جانم ، اشرف اور فیروز نے بھی استعمال کیا ہے ۔ بقولِ شیرانی پنجابی کی تمام خصوصیات اس مثنوی میں موجود ہیں :

سات مراتب اوجھ پسارے　　ہر ہر کے ہیں حکم نیارے
مت گنہ سوں تو کر تحقیق　　تاں ہوں ملحد تاں زندیق
فرق از جمع سوں فرق پچھان　　پھر دونوں کو ایک ہی جان
اوجھ لیو تنزیہ کوں خوب　　تاں ہو ملحد تاں محجوب
بھی تشبیہ کوں جانوں نیک　　پھر دونوں کوں سانوں ایک
ظاہر سوں ہے وحدت کثرت　　باطن سوں ہے کثرت وحدت

مثنوی "رمزالعاشقین" میں آیاتِ قرآنی اور عربی عبارات ، اصطلاحات و اشاراتِ تصوّف کثرت سے استعمال میں آئے ہیں ۔ فکری لحاظ سے خوب محمد چشتی کی مثنوی "خوب ترنگ" کی طرح یہ ایک عالمانہ مثنوی ہے جسے عالمِ تصوف کا رازدان ہی سمجھ سکتا ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی غلام قادر شاہ کے کلام کا موضوع بھی مذہب و تصوّف ہے ۔ ان کی غزلیں حمد و نعت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہیں ۔ منقبت بھی ان کا خاص موضوع ہے جو زیادہ تر حضرت غوثِ اعظم کی شان میں لکھی گئی ہیں ۔ غزلوں میں فراق و ہجر کی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے ۔ شاعرانہ اشارے اور علامات مجازی نوعیت کے ہیں لیکن جابجا حقیقت و معرفت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں ۔ یہ غزل پڑھیے جسے غلام قادر شاہ کی نمایندہ غزل[2] کہا جا سکتا ہے :

پیا جن نکھ ترا دیکھا اسے پھر کیا دکھانا ہے
چکھا جن رس تیرے لب کا اسے پھر کیا چکھانا ہے

۱- پنجاب میں اردو : ص ۳۳۵ ۔
۲- اورینٹل کالج میگزین : ص ۹۶ - ۹۸ ، فروری ۱۹۳۳ء ۔

ہوا ہے دل مرا کوئلا برہ کی آگ کے بھیتر
ایسی جرق انگاری کوں کہو اب کیا جرانا ہے
نہ عاقل ہوں نہ دیوانہ ، نہ محرم ہوں نہ بیگانہ
ایسے بیہوش بے خود کوں کہو پھر کیا بتانا ہے
جدائی سے جرے عالم ، جروں میں روبرو ہردم
ایسے مجنوں دیوانہ کوں کہو پھر کیا ستانا ہے
گرا کر شیشۂ دل کوں لگے جور و جفا کرنے
غدا سے ٹک ڈرو ظالم گرے کوں کیا گرانا ہے
پیا کا درس جن پایا ہویا ناداں نہ جانے کچھ
لیا جن سبق وحدت کا اسے کیا پھر پڑھانا ہے
فنا کے بحرِ قلزم سوں پڑا یہ دل کیا گزرا
نہ جاگے روزِ محشر کے اسے پھر کیا جگانا ہے
پیا جن جام وحدت کا نہ راکھیے خوف سولی کا
اناالحق جب ہو یا الحق اوسے پھر کیا ڈرانا ہے
سنوں ہر جا سخن تیرا دیکھوں سبھ سوں رخن تیرا
ترا ہوں میں سجن تیرا مجھے پھر کیا لبھانا ہے
غلام شاہ فاضل کا کہے دل سوں سنو یارو
دیکھا میں شاہ محی الدین مجھے پھر کیا دکھانا ہے

اس غزل کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے ۔ لفظوں اور لہجوں کے پرانے پتے جھڑ رہے ہیں اور نئے پھوٹ رہے ہیں ۔

غلام قادر شاہ کے علاوہ حیات ، محمد جان ، نصیر الحق نصیرا ، امامی ، کاظمی ، علیم ، جلال الدین جلالا ، شیخ محمد حاجی ، امام بخش قادری ، علی ، کاسی ، جانی ، خلدی ، بُدھ سنگھ ، میر صابر ، خفیہ بیگم ، للدار خان دت ، محمد غوث بٹالوی (م - ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ء) اور دل محمد دلشاد پسروری وہ شعرا ہیں جنھوں نے اسی روایت میں شاعری کی اور اردو شاعری کی جڑیں پنجاب میں گہری کیں ۔ ان سب لوگوں کی کاوشوں کی وجہ سے آج اردو کے بغیر پنجاب اور پنجاب کے بغیر اردو کوئی معنی نہیں رکھتے ۔

یہ جائزہ نامکمل رہ جائے گا اگر ہم پنجاب کے پانچ اور شاعروں کا ذکر نہ کریں ۔ ہماری مراد بُلھے شاہ (م - ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء) ، وارث شاہ جنھوں نے ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ء میں اپنی مشہور زمانہ تصنیف "ہیر" لکھی ، مراد شاہ (م - ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء) شاکر اور اشرف نوشاہی سے ہے ۔ خصوصاً بُلھے شاہ اور وارث شاہ تو وہ بزرگ ہیں جنھوں نے پنجاب کی روح کو شدت سے متاثر کیا اور آج بھی اہلِ پنجاب اُن کی شاعری سے عالمِ وجد میں آ جاتے ہیں ۔

بُلھے شاہ (م - ۱۱۷۱ھ؟/۱۷۵۷ء) ایک عابد و زاہد ، صاحب جذب و سکر اور عشق و محبت سے سرشار بزرگ تھے جن کے اشعار معارف و توحید سے پُر ہیں ۔ ان کی زبان سادہ لیکن پُرجوش ، ان کے خیالات عام لیکن گہرے ہیں ۔ بنیادی طور پر بُلھے شاہ پنجابی زبان کے شاعر ہیں لیکن ان کے کلیات[1] کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کلام کا لہجہ ، انداز بیان اور ذخیرۂ الفاظ قدیم اردو کے اس رنگِ سخن سے مشابہت رکھتا ہے جس کی نمائندگی گجرات میں شاہ باجن ، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے اور دکن میں میراںجی ، جانم ، شاہ داول اور امین الدین اعلیٰ نے کی تھی ۔ بُلھے شاہ کے کلام کو زبان و بیان کے اعتبار سے چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) خالص پنجابی کلام ۔
(۲) وہ پنجابی کلام جس میں اردو بھی ملی جلی ساتھ چلتی ہے ۔
(۳) اُردو کلام جس میں دوہڑے بھی شامل ہیں ۔
(۴) وہ گیت جن میں ہندو اسطور کی مدد سے معرفت و توحید کے نغمے گائے گئے ہیں ۔

بُلھے شاہ کے ہاں خالص پنجابی کلام میں بھی ایسے الفاظ و **تراکیب** کا بڑا ذخیرہ ملتا ہے جو اردو اور پنجابی دونوں میں مشترک ہے ۔ پنجابی کلام کے بیچ بیچ میں اردو مصرعے اور بند اس طرح ملے جلے سامنے آتے ہیں کہ یوں محسوس ہوتا ہے گویا اردو اور پنجابی دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں ۔ مثلاً ایک کافی کا یہ شعر دیکھیے :

بلھے شاہ نے شاہاں دا مکھڑا گھنگھٹ کھول دکھائیں
اپنے سنگ رلائیں پیارے اپنے سنگ رلائیں

۱- کلیات بُلھے شاہ : باہتمام ڈاکٹر فقیر محمد فقیر ، پنجابی ادبی اکادمی ، لاہور ، ۱۹۶۳ء ۔

اسی طرح ایک اور جگہ :

کُن کہیا فیکون کہایا   بے چونی دا چون بنایا
خاطر تیری جگت بنایا   سر پر چھتر لولاک دا

ان دونوں مثالوں میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو قدیم اردو میں استعمال نہ ہوا ہو بلکہ لہجہ بھی وہی ہے ۔ ایک اور کافی دیکھیے :

کدی اپنی آکھ بلاؤ گے
میں جاگی سب جگ سویا ہے   کھول پلک تاں الھ کے روبا ہے
جز مستی کام نہ ہویا ہے   کدی مست الست بناؤ گے
کدی اپنی آکھ بلاؤ گے
میں اپنا من کباب کیا   آنکھوں کا عرق شراب کیا
رگ تاراں پلے رُباب کیا   کیا ست کا نام بلاؤ گے
کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

ایسی متعدد مثالیں بُلھے شاہ کے کلام سے پیش کی جا سکتی ہیں جن میں یا تو مصرعے کے مصرعے صاف اُردو کے ہیں یا پھر ایک آدھ لفظ کے تغیّر سے وہ مصرعے اردو میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ شاہ حسین ، سلطان باہو اور بلھے شاہ پنجاب کے ایسے شاعر ہیں جن کا کلام اردو داں اور پنجابی داں دونوں کو یکساں متاثر کرتا ہے ۔

تیسرا رنگِ سخن وہ ہے جو پورے طور پر اردو ہے ۔ ایسے کلام کی بہت سی مثالیں بُلھے شاہ کے کلیات میں ملتی ہیں ۔ مثلاً یہ کافی دیکھیے :

پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہیے
ہجر وصل ہم دونوں چھوڑے اب کس کے ہو رہیے
پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہیے
مجنوں لال دیوانے والگوں اب لیلیٰ ہو رہیے
پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہیے
بُلھا شوہ گھر میرے آئے اب کیوں طعنے سہیے
پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہیے

ایک اور کافی کے یہ ابتدائی اشعار پڑھیے :

رین گئی لٹکے سب تارے
اب تو جاگ مسافر پیارے

آواگون سرائیں ڈیرے   ساتھ تیار مسافر تیرے
تیں نہ سنیوں کوچ نگارے   اب تو جاگ مسافر پیارے
رین گئی لٹکے سب تارے
اب تو جاگ مسافر پیارے

یہ اسی قدر اردو ہے جس قدر اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے ۔ یہ وہ سطح ہے جہاں اردو اور پنجابی ایک ہو جاتی ہیں ۔ اب ہم بلھے شاہ کی ایک ایسی کافی درج کرتے ہیں جو دراصل غزل کے انداز میں لکھی گئی ہے اور جس کی نغمگی نے دلچسپی اور اثر کا جادو جگا دیا ہے :

بنو تم عشق کی بازی ملاتک ہوں کہاں راضی
چال پیروں پر ہے گا جی ویکھاں پھر کون ہارے گا
ساجن کی بھال اُن حرفی میں لہو لیں پھر روفی
نچے ہم لاہ کر لوئی حیرت کے پتھر مارے گا
مہورت پوچھ کر جاؤں ساجن کا ویکھنے پاؤں
آسے میں لے گلے لاؤں نہیں پھر خود گزارے گا
عشق کی تیغ سے موئی نہیں وہ ذات کی دوئی
اور پیا پیا کر موئی سوہاں پھر روح چتارے گا
ساجن کی بھال سر دیا لہو سدھ اپنا پیا
کفن باہوں سے سی لیا لحد میں پا اُتارے گا
بلھا شاہ عشق ہے تیرا آسی نے جی لیا میرا
میرے گھر ہار کر پھیرا ویکھاں سر کون وارے گا

بُلھے شاہ نے ''ہوری'' کے عنوان سے ایک کافی لکھی ہے جس میں وحدت و معرفت اور تصوف و طریقت کو پیش کیا ہے ۔ یہ 'ہوری' بھی اُردو میں ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے دلچسپ ہے :

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
نام نبی کی رتن چڑھی بوند پڑی اللہ اللہ
رنگ رنگیلی اوہی کھلاوے جو سکھی ہووے فنا فی اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

الستُ بربکم پیتم بولے سب سکھیاں نے گھونگھٹ کھولے
قالوا بلیٰ ہی یوں کر بولے لا الہ الا اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
نحنُ اقرب کی بنسی بجائی ، من عرف نفسہٗ کی کوک سنائی
فثمّ وجہ اللہ کی دھوم مچائی وچ دربار رسول اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
ہاتھ جوڑ کر پاؤں پڑوں گی ، عاجز ہو کر بنتی کروں گی
جھگڑا کر بھر جھولی لوں گی نور محمد صلی اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
فاذکرونی کی ہوری بناؤں واشکرولی پیا کو ریجھاؤں
ایسے پیا کے میں بل بل جاؤں کیسا پیا سبحان اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ
صبغۃ اللہ کی بھر پچکاری اللہ الصمد پیا منہ پر ماری
نور نبی دا حق سے جاری نور محمد صلی اللہ
بُلھا شوہ دی دھوم مچی ہے لا الہ الا اللہ
ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

زبان و بیان کا یہی رنگ بلھے شاہ کے دوہروں میں بھی ملتا ہے ۔ ان دوہروں کا فقیرانہ لہجہ انھیں پُرتاثیر و پُرکیف بنا دیتا ہے ۔ یہ چند دوہرے دیکھیے :

اس کا مکھ ایک جوت ہے گھونگھٹ ہے سنسار
گھونگھٹ میں وہ چھپ گیا مُکھ پر آنچل ڈار

ان کو مُکھ دکھلائے ہے جن سے اس کی پیت
ان کو ہی ملتا ہے وہ جو اس کے ہیں میت

مُنہ دکھلاوے اور چُھپے چھل بل ہے جگ دیس
پاس رہے اور نہ ملے اس کے بسوے بھیس

بُلھیا بنڈے بڑے پریم کے کیا پنڈا آواگون
اندھے کو اندھا مل گیا راہ بتاوے کون

بُلھیا اچھے دن تو پیچھے گئے جب ہر سے کیا نہ ہیت
اب پچھتاوا کیا کرے جب چڑیاں چُگ گئیں کھیت

بُلھے شاہ اوہ کون ہے اتمؐ تیرا یار
اوسی کے ہاتھ قرآن ہے اوسی گل زنّار

ہم نے بُلھے شاہ کا اردو کلام یہاں اس لیے کافی تعداد میں دیا ہے کہ اب تک بُلھے شاہ کو ، شاہ حسین اور سلطان باہو کی طرح ، قدیم شعرائے اردو کی صف میں جگہ نہیں دی گئی تھی ۔ اس کلام کے مطالعے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ بلھے شاہ کی اردو شاعری کتنی پُر تاثیر اور رس بھری ہے ۔ یہی اثر و تاثیر ان کے گیتوں میں نظر آتا ہے ۔ ان پر گیتوں کے روایت کے مطابق ہندوی اسطور کا رنگ غالب ہے ۔ گیتوں کا مزاج ہمیشہ سے یہی رہا ہے ۔ یہ گیت خواہ ابراہیم علی عادل شاہ ثانی، شاہ باجن ، علی جیو گام دھنی اور قاضی محمود دریائی کے ہوں یا دورِ جدید میں عظمت اللہ خاں ، آرزو لکھنوی اور میراجی کے ہوں ، سب میں یہی رنگ ڈھنگ اور یہی چھب نظر آتی ہے ۔ بلھے شاہ نے بھی اپنے گیتوں میں اسی روایت کی پیروی کی ہے ۔ ان گیتوں کو بھی بلھے شاہ نے کافیوں کا نام دیا ہے ۔ گیت اور کافی دونوں گانے کے لیے ترتیب دیے جاتے ہیں لیکن گیتوں پر ہندوی اسطور کا اثر انھیں کافیوں سے مزاج و نوعیت میں مختلف کر دیتا ہے ۔ یہ گیت پڑھیے :

الٹی گنگا بہاوو رے سادھو تب ہر درشن پائے
پریم کی پونی ہاتھ میں لیجو گنبھیر سروڑی پڑنے نہ دیجو
گیان کا تکلا دھیان کا چرخہ الٹا پھیر بھوائے
الٹے پاؤں پر کُنبھ کرن جائے تب لنکا کا بھیدا پائے
دھنیسر مُکتیا بن لچھمن ہاتی تب انہد ناد بجائے
ایہ گت گُر کی پر یوں پاوے گُر کا سوک تبھی سدائے
امرت منڈل سوں تب ایسی دے کے ہری ہر ہو جائے
الٹی گنگا بہاوو رے سادھو تب ہر درشن پائے

یہاں گنگا ، سادھو ، ہر ، درشن ، لنکا ، دھنیسر ، لچھمن ، امرت ، منڈل ، ہری ہر جیسے اسطوری اشاروں نے اس کافی میں گیت کا مزاج پیدا کر دیا ہے ۔ اظہار کی

LIBRARY
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

گھلاوٹ نے ، بیان کے لوچ نے اس میں اثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس میں ایسے استعاروں سے کام لیا گیا ہے جو عام ہیں ۔ ایک اور گیت دیکھیے جس میں نقطۂ نظر تصوّفِ اسلامی ہے لیکن یہاں بھی ایسے اسطور اور کنائے استعمال کیے گئے ہیں جن سے معاشرے کا ہر شخص واقف ہے ۔ اسی لیے یہ گیت ہر خاص و عام کے لیے پُر لطف اور موثر بن جاتا ہے :

گھر میں گنگا آئی سنتو گھر میں گنگا آئی
آپے مُرلی ، آپ کنہیا ، آپے جادو رائی
آپ گوریا آپ گلریا آپے وٹ دکھائی
انحد دوار کا آیا گوریا کنگن دست چڑھائی
موڑ منڈا موہے اورانی کو داں کناں میں پائی
امرت پھل کھا لو رے کسائیں تھوڑی کرو بڈھائی
گھر میں گنگا آئی سنتو گھر میں گنگا آئی

بُلّھے شاہ کے کلام کا موضوع توحید ہے ۔ یہ رنگ ان کی کافیوں میں بھی نمایاں ہے اور ان کے گیتوں اور اس "ہوری" میں بھی جس کو ہم اوپر لکھ چکے ہیں ۔ ہر جگہ وہ درویشانہ انداز میں ، فقیرانہ صدا کی گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ توحید ، اللہ اور معرفتِ نفس کے خیالات کو شاعری میں پیش کرتے ہیں ۔ ان کے کلام کی بنیادی خصوصیت سادگی ہے ۔ یہ سادگی بیان میں بھی ہے اور فکر میں بھی ۔ اسی لیے ان کا کلام تقریباً ڈھائی سو سال سے خاص و عام کی زبان پر چڑھا ہوا ہے ۔ آج بھی پنجاب کے طول و عرض میں فقیر چمٹا بجاتے اور قوال محفلوں کو گرماتے بلھے شاہ کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں ۔ یہ وہ لوگ تھے جو رنگ و نسل ، قوم و مذہب سے بلند ہو کر ساری انسانی برادری کو درسِ انسانیت دیتے تھے اور اسی میں ان کی عظمت کا راز مضمر تھا ۔

تصوّف ، مذہب اور انسانیت و اخلاق کی یہی جوت وارث شاہ نے اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف "ہیر" میں جگائی ہے ۔ وارث شاہ نے "ہیر" ۱۱۸۰ھ/ ۱۷۶۶ء میں لکھی :

ع : سن یاراں سے اسیاں نبی ہجری لمّے دیس دے وچ تیار ہوئی

یہ وہ دور ہے کہ مغلوں کا آفتابِ اقتدار غروب ہو رہا ہے اور انگریزوں کے قدم تیزی سے جمتے جا رہے ہیں ۔ سارے برِعظیم کی طرح پنجاب میں بھی انتشار کی آندھیاں چل رہی ہیں ۔

ہیر رانجھا کی داستانِ عشق ابراہیم لودی کے زمانے کا واقعہ ہے ۔ یہ واقعہ اتنا مشہور ہوا کہ برِعظیم میں اس کی وہی حیثیت ہو گئی جو عرب میں لیلیٰ مجنوں یا ایران میں شیریں فرہاد کی تھی ۔ اکبر بادشاہ کے زمانے میں اس کے ایک درباری شاعر گنگ بھٹ نے اس قصّے کو ہندی زبان میں لکھا جس پر عبدالرحیم خانخاناں نے اُسے انعام و اکرام سے نوازا[1] ۔

وارث شاہ کی "ہیر" پنجابی زبان کی شاہکار نظم ہے لیکن جہاں تک ذخیرۂ الفاظ کا تعلق ہے اس میں ایسے الفاظ کثرت سے آئے ہیں جو اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں ۔ پنڈت کیفی نے ایسے الفاظ کی ایک فہرست[2] دی ہے جن میں سے چند یہ ہیں :

جگ ، ڈول (ابتدا) ، انگلی ، سبھے (سب) ، گنتی ، دھندلے ، (دھندلے) ، ڈھلک ، (ڈلک ـ شعاع) ، سنج (شام) ، سویر ، ہتھو ہتھ (ہاتھوں ہاتھ) ، کاہندا (کاندھا) ، جیبھ (زبان) ، الکدار (دلآویز) ، من کے (مان کر) گبھرو (گبرو) ، سندر ، جھنجھوٹ ، پنجر ، آرسی ، تراہنا (ڈرانا) ، ہراہنا (سہمان) ، بہتا (بھات ـ چاول) ، چھالا ، لاڈلا ، بھابی ، دیور ، نہال ، نہ بنے گی (گزارا نہ ہوگا) ، توڑ (آخر) ، کوارت (کنوارن) ، سِدھا (سیدھا) ، الھکھیلیاں ، کلھنا (نکالنا ـ کاڑھنا) ، لھٹھولیاں ، سوکن ، جوبن ، جُتیاں (جوتیاں) ، ٹھگنی ، پٹی (سر کے بال) ، ڈنگر ، مورکھ ، سُگھڑ ، اڑدبازار (اردو بازار) ، ٹھولیاں ، متوالی ، وسیلی ، مُشٹنڈا ، لوم ڈھاڈی وغیرہ ۔ کیفی صاحب[3] نے یہ بھی لکھا ہے کہ "قریباً یہ سارے الفاظ اردو میں بولے جاتے ہیں ۔ زیادہ تر فرق لہجے کا ہے ۔ لسانی اور صرفی تخالف بہت ہی تھوڑا ہے ۔ بعض لفظ ایسے ہیں جو علیحدہ نہیں بولے جاتے بلکہ ایک مترادف لفظ کے ساتھ بولے جاتے ہیں جیسے گورا چِٹا ، بھلا چنگا" وغیرہ ۔

الفاظ کے علاوہ "ہیر" میں بہت سے مصرعے ایسے بھی ملتے ہیں جو کم و بیش اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں ۔ یہ چند مصرعے پڑھیے :

ع : مُلّاں آ کہیا "او نامعقول جٹا" فرض کج کے رات گذار جائیں
ع : فجر بندی توں اگّوں ای اٹھ اپنیوں سر کج کے مسجدوں نکل جائیں

۱- ہیر وارث شاہ : مرتّبہ چودھری محمد افضل خان ، ص ۳۰۰ - ۳۰۱ ، مکتبہ فتح دریا لاہور ، ۱۹۶۹ء ۔
۲ ، ۳- کیفیہ : ص ۵۷ - ۵۸ ۔

ع: اک گھڑی نہ چین ہے اوس للّھی کیہا لھوکیو پریم دا بان میاں
ع: دل فکر نے گھیریا بند ہویا رانجھا جیو طوطے کھانے لکو بیٹھا
ع: آواز آئی بھیہ رانجھیا او تیرا صبح مقابلہ ہو رہیا

ان مصرعوں میں اردو کی آوازیں، اس کا لہجہ، اس کے الفاظ پنجابی کے ساتھ گلے ملتے نظر آتے ہیں۔ ''ہیر'' جیسی ٹھیٹھ پنجابی تصنیف میں بھی اردو ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہے۔

وارث شاہ کی ہیر اتنی مشہور ہوئی کہ ان کا دوسرا کلام غیراہم ہو کر رہ گیا۔ ان کا اردو کلام بھی اسی وجہ سے دست بردِ زمانہ ہوگیا۔ لیکن قدیم بیاضوں میں ان کی ایک آدھ غزل اب بھی نظر آ جاتی ہے۔ شیرانی صاحب نے اُن کی ایک غزل کے دس شعر مولوی محبوب عالم کی بیاض سے ''پنجاب میں اردو''[1] میں نقل کیے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

جس دن کے ساجن بچھڑے ہیں تس دن کا دل بیمار ہویا
اب کٹھن بتا کیا فکر کروں گھر بار سبھی بھار ہویا
دن رات تمام آرام نہیں، اب شام پڑی وہ شام نہیں
وہ ساقی صاحب جام نہیں، اب پینا سے دشوار ہویا
بن جانی جان خراب ہیں، با آتشِ شوق کباب ہیں
جوں ماہی بحر بے آب ہیں نت رووں ساتھ بیار ہویا
مجھے پی اپنے کو لیاؤ رے یا مجھ سوں پی چھوڑاؤ رے
یہ اگن فراق بجھاؤ رے سب تن من جل انگار ہویا
تب مجنوں کامل ہویا تھا جب لیلیٰ کہہ کر رویا تھا
وہ یک دم سیج نہ سویا تھا اب لگ لیک شمار ہویا
سو میں اب مجنوں وار ہیں، پردیس بدیس خوار ہیں
اوس پی اپنے کی ہار ہیں اب میرا بھی اعتبار ہویا
جب وارث شاہ کہلایا نے تب روح سوں روح ملایا نے
تب سیج سہاگ سولایا نے جیو جان عزن اسرار ہویا

---

[1] ۱۔ پنجاب میں اردو: ص ۲۸۰۔

اس غزل میں فراق و ہجر کی مضطرب کر دینے والی لَے نے ایک ایسا سوز پیدا کر دیا ہے کہ شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ اس غزل سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وارث شاہ کو اُردو زبان پر بڑی قدرت حاصل تھی اور وہ مٹھاس، نغمگی اور لوچ جو ''ہیر'' میں ملتے ہیں، وہی ان کی اس غزل میں جاری و ساری ہیں۔

''ہیر'' کی تصنیف کے چار سال بعد مراد شاہ پیدا ہوئے۔ غلام رکن الدین مراد شاہ ولد کرم شاہ (۱۱۸۴ھ—۱۲۱۵ھ/۱۷۷۰ء—۱۸۰۰ء) ان شاعروں میں سب سے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے زبانِ لکھنؤ کا بیج سرزمینِ پنجاب میں لگایا۔ وہ ایک ذہین و طبّاع انسان تھے اور شاعرانہ ملکہ ان کو قدرت سے ودیعت ہوا تھا۔ اٹھارہ سال کی عمر میں ایک منظوم خط لکھنؤ سے اپنے کسی عزیز کو لکھا جو ''نامۂ مراد''[1] کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اکتیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ کئی تصانیف ان سے یادگار ہیں۔ اردو میں ''نامۂ مراد'' کے علاوہ ''مراد المحبین''[2]، ''مگس نامہ''[1]، ''سُوش نامہ''[1] اور ''دیوانِ مراد''[3] قلمی غیر مطبوعہ ہم تک پہنچے ہیں۔ مثنوی ''مراد العاشقین'' اور فارسی ترجیع بند ''ناصر یداں'' ان کی تصانیف ہیں۔

''نامۂ مراد'' (۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء) میں، جو ایک منظوم خط ہے، مراد شاہ نے ذاتی اور گھریلو باتوں کے ساتھ ساتھ اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ شاہانِ اودھ کی داد و دہش اور علم پروری سے لکھنؤ جگمگا رہا ہے۔ شعر و شاعری کا چرچا عام ہے۔ بڑے بڑے اساتذۂ فن لکھنؤ میں موجود ہیں۔ لکھنؤ کے زبان و بیان اور رنگِ شاعری کا اثر مراد شاہ پر بھی گہرا پڑا۔ ''نامۂ مراد'' میں ابتدائی سولہ اشعار فارسی میں ہیں اور اس کے بعد اردو اشعار مختلف عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ منظوم خط بہت کم وقت میں لکھا گیا تھا۔ قاصد جانے والا تھا لیکن مراد شاہ کو اپنی طبّاعی و ذہانت پر بھروسا تھا۔ اس کا اظہار انھوں نے اس خط میں خود بھی کیا ہے:

شتابی اس لیے اتنی مجھے ہے   کہ قاصد جلد فرصت کم مجھے ہے

---

[1] ۱۔ ''نامۂ مراد'': شائع کردہ غلام دستگیر نامی، متولی اوقاف اشرف، لاہور۔ طبع ثانی ۱۳۷۰ھ جس میں مگس نامہ اور سوش نامہ بھی شامل ہیں۔
[2] ۲۔ سہ ماہی ''اردو'' دہلی، اکتوبر ۴۲ء میں ڈاکٹر محمد باقر کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوا۔
[3] ۳۔ ملکیت غلام دستگیر نامی۔

تیری بھی طبع گو تیز و رسا ہے　　مگر قاصد یہی تو بادِ صبا ہے

”نامہ مراد“ کی زبان صاف ، بامحاورہ اور بیان رواں دواں ہے ۔ ”ذکرِ قبولیتِ اردو“ کے سلسلے میں لکھتے ہیں :

وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زبان ہے　　کہ جس کا قائل اب سارا جہان ہے
کلام اب تجھ سے میں ہندی زبان میں　　کروں ، شہرت ہو تا سارے جہان میں
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان　　سمندِ طبع کو کرتے ہیں جولان
لطافت یہ نکلی ہے اسی میں　　کہ فرماتے نہیں کچھ فارسی میں
اسی کا شہرہ اب ہو جائے سب تک　　یہاں سے تا بایران بل عرب تک
خصوصاً شعر لب شاعر یہاں کے　　نہیں کہتے بجز ہندی زبان کے
غرض ہندی کا یہ چرچا یہاں ہے　　کہ شعرِ فرس مطعونِ زماں ہے
یہ شہرت ہے اب اس مضمونِ تر کی　　نہ کوئی فارسی پوچھے نہ ترکی
نہیں ہندی سخن میں نقص ممکن　　لطافت ہے بہت سی اس میں لیکن
فصاحت فارسی سے جب نکالی　　لطافت شعر میں ہندی کے ڈالی
مذاق اس کے یہ ہیں مفتون ہم سب　　عجب لذت ہے اس میں اور پھر اب
پسندِ طبعِ وزرا و شہاں ہے　　غرض جو کچھ ہے اب اردو زباں ہے

یہی روانی ، یہی انداز بیان سارے خط میں جاری و ساری رہتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مراد شاہ یہاں اردو کا لفظ اردو زبان کے معنی میں استعمال کر رہے ہیں ۔ مصحفی نے بھی اپنے ایک شعر میں لفظ اردو کو زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے :

خدا رکھے زباں ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی
کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اردو ہماری ہے

”خدا رکھے“ سے شیرانی صاحب نے یہ نتیجہ نکالا[1] ہے کہ اس شعر کے وقت میر و مرزا زندہ تھے ، یعنی مصحفی کا یہ شعر ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ء سے پہلے لکھا گیا ہوگا ۔ تحسین نے ”نو طرزِ مرصع“ (۱۱۷۳ھ/۱۷۶۰ء) میں بھی ”اردو“ کا لفظ زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔ مصحفی نے ”تذکرۂ ہندی“ (۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء) میں بھی اردو کا لفظ زبانِ اردو کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ان سے پہلے

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : مئی ۱۹۳۱ء ، ص ۳۳ ۔

میر مہدی سائل دہلوی نے اپنے ”قطعہ“ میں جو ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ء سے قبل لکھا گیا تھا ، اردو کا لفظ تین بار اردو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔ سائل سے پہلے سراج الدین علی خاں آرزو (م- ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء) نے اپنی تالیف ”نوادر الالفاظ“ میں اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے[1] ۔

”مگس نامہ“ اور ”مُوش نامہ“ مراد شاہ کی ایسی مثنویاں ہیں جن میں مکھی اور چوہے کو علامت بنا کر اس دور کے حالات اور ظلم و جبر کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے ۔ جب احتساب سخت ہو ، ظلم و ناانصافی نے اہلِ قلم کو خوف زدہ کر دیا ہو ، آزادیِ اظہار عنقا بن گئی ہو تو یہی اشاراتی بیان سب سے مؤثر ذریعۂ اظہار بن جاتا ہے ۔ یہی تخلیقی عمل ہمیں ان دونوں مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ ہم چند اشعار یہاں نقل کرتے ہیں جن سے اس مثنوی کے اندازِ بیان اور اشاروں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

شہر لاہور قبّۂ اسلام　　روشن آفاق میں ہے جس کا نام
تھا بہشتِ بریں بروئے زمیں　　عجب انسان تھے اس مکاں کے مکیں
اولیاء و مشائخ و سادات　　علماء اک سے اک ستودہ صفات

---

[1] اس بحث کے لیے دیکھیے ”اردوئے قدیم کے متعلق چند تصریحات“ از ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۱۳ - ۲۴ ، اورینٹل کالج میگزین ، فروری ۱۹۳۱ء اور ”اردوئے قدیم کے متعلق چند تصریحات“ از پروفیسر محمود شیرانی ، ص ۳۲ — ۴۰ ۔ اورینٹل کالج میگزین مئی ۱۹۳۱ء ۔ میر مہدی سائل دہلوی (م- قبل ۱۲۲۱ھ) کے ”قطعہ“ کی اشاعت کے بعد جو ۱۱۷۶ھ سے قبل کا لکھا ہوا ہے ، چونکہ سائل کا دیوان ۱۱۷۶ھ میں صاف و مرتب ہوا ، یہ بات سامنے آئی ہے کہ اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں انھوں نے بھی استعمال کیا ہے ۔ وہ شعر یہ ہیں :

بولے وہ سن کے اردو کا میں پوچھتا تھا حال
تم کھول بیٹھے پترہ اس شہر کا بھلا
مشہور خلق اردو کا تھا ہندوی لقب
اگلے سفینوں بیچ یہ لکھ گئے ہیں سب ملا
شاہِ جہاں کے عہد سے خلقت کے بیچ میں
ہندوی تو (نام) مٹ گیا ، اردو لقب چلا

بحوالہ ”سائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ“ از محمد اکرام چغتائی ، فنون لاہور ، دسمبر ۱۹۶۶ء ، ص ۲۳۰ ۔

شاعر و شعر فہم لائقِ شعر   طبع موزونِ فہم ، لائقِ شعر
شہر تھا یہ کہ کانِ علم و ادب   کان کیا بلکہ جانِ علم و ادب
رشکِ آبادیِ جہاں تھا یہ   الغرض خوب ہی مکاں تھا یہ
کوئی اس پر پڑا جو شُوم قدم   ہے اب اس کا وجود رشکِ عدم
نہ وہ رونق نہ وہ صفائی ہے   سکھّیوں کی غرض دوہائی ہے
زر تو شاہِ زماں سدھارے لے   سکھّیوں کو گئے اجارہ دے
اسی صورت سے آگے احمد شاہ   تھا گیا چھوڑ چیونٹیوں کی سپاہ
اب ہیں ہر سکھیوں سے سب ناچار   ہیں یہ گردن پہ آہ سب کی سوار

اس وقت پنجاب میں سکھوں کی حکومت تھی ۔ ہر طرف مار دھاڑ ، ظلم و جبر کا دور دورہ تھا ۔ اس پس منظر میں اس مثنوی کو پڑھیے تو اس میں اظہارِ جذبات کے ساتھ ایک دنیائے معنی نظر آئے گی ۔ یہی خصوصیت مراد شاہ کی مثنوی ”سوزش نامہ“ میں ملتی ہے ۔

مراد شاہ نے قصۂ چہار درویش کو ”مراد المحبّین“ کے نام سے ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء میں نظم کرنا شروع کیا اور صرف پہلے درویش کی سیر لکھ کر اسے نامکمل چھوڑ دیا ۔ ”مراد المحبّین“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی لاہور میں لکھی گئی :

بسالِ غریب و بماہِ صیام   بشہرِ لہانور عالی مقام

”نامۂ مراد“ میں بھی ”لہانور“ کا لفظ لاہور کے ساتھ استعمال میں آیا ہے :

وہی لاہور ہے شہرِ لہانور   جو دارالسلطنت کر ہے وہ مشہور

اردو نظم میں سب سے پہلے مراد شاہ نے اس قصے کو منظوم کیا ہے ۔ یہ قصہ انھوں نے ایک دوست حکیم علیم اللہ ابن محمد حیات کی فرمائش پر نظم کیا ۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت مرتّب کیا گیا ہے ۔ روایتِ مثنوی کے مطابق پہلے توحیدِ باری تعالیٰ میں اشعار لکھے گئے ہیں ، پھر نعتِ محمد مصطفیٰؐ میں شعر کہے گئے ہیں ۔ اس کے بعد اس تصنیف کے اسباب پر روشنی ڈالی گئی ہے :

یہ قصّہ جو ہے چار درویش کا   اگر نظم ہو تو بہت ہے بجا
و لیکن ہو اردو زباں میں بیاں   کہ بھاتی ہے ہر ایک کو یہ زباں

اس کے بعد آغازِ داستان کی سرخی آتی ہے اور پھر درویشِ دلریش کی داستان بیان ہوتی ہے اور اسی پر یہ مثنوی ”تمام شد حکایتِ درویش اول“ کے الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے ۔ کل اشعار کی تعداد تقریباً ۱۵۰۰ ہے ۔

اس مثنوی کو پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام پُرگو شاعر شعر کہہ رہا ہے ۔ لہجے کی مٹھاس ، بات کرنے کا سا انداز ، سادہ و رواں طرز اس مثنوی میں دریا پر بہتی ہوئی کشتی کا سا سماں پیدا کر دیتا ہے ۔ پہلا درویش اپنی داستان بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ خندق سے صندوق لے کر آتا ہے اور اسے گھوڑے پر رکھ کر چلتا ہے ۔ اس صورتِ حال کو مراد شاہ کی زبانی سنیے :

غرض اس خزانے کے ساتھ اوس کو لا   دیا آگے گھوڑے کے اوپر لٹکا
نہ پہلو میں پُھولا سماتا تھا دل   کہ یکبارگی یوں گیا مال مل
کہوں یا رب آویں جواہر نکل   نہ سمجھا کہ لایا ہوں سر پر اجل
نہیں مال یہ آفتِ جان ہے   مری مرگ کا اس میں سامان ہے
غرض شہر سے دور جنگل میں جا   جہاں آنے جانے کا رستہ نہ تھا
لگا دیکھنے کھول صندوق کو   وہ دیکھا کسی نے جو دیکھا نہ ہو
کہ اک نازنیں غیرتِ حور ہے   یہ زخموں سے سارا بدن چُور ہے
سراپا میں اس کا بیاں کیا کروں   زباں لال ہوتی ہے دل غرقِ خوں
وہ تھی ایک ہی شکل تصویر کی   مصوّر نے قدرت کے تحریر کی
وہی مادرِ دہر نے ایک جنی   بنا اور بنی ہو نہ ایسی بنی
کوئی شکل دوں جس سے نسبت اوسے   ہو یا حسن قامت قیامت اوسے
کہ زہرہ پہ مریخ نے رشک کھا   فلک کو سکھا اوس کو زخمی کیا
غرض دیکھ اوسے میں تو غش کر گیا   ہوا اس پہ ایسا کہ بس مر گیا
کہ اے وائے یہ کیا ہے کیا ہو گیا   اہاں ایک ظلمات سا ہو گیا

ساری مثنوی میں یہی انداز اور رنگِ بیان قائم رہتا ہے ۔ زبان سلیس ، رواں اور بامحاورہ ہے اور مراد شاہ اس پر ایسی قدرت کا اظہار کرتے ہیں اور قصے کو ایسی خوبی سے بیان کرتے ہیں کہ شروع سے آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے ۔ بامحاورہ زبان کا استعمال ساری مثنوی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے :

یہ مُردہ سا تن گر تہہِ خاک ہو   تو بہتر ہے خس کم جہاں پاک ہو

ٹھکانے تب آئے کچھ اس کے مزاج   لگا دے کے دل کرنے اوس کا علاج

لگا کرنے اس طرح جب طور وہ   لگی ہونے آج اور کل اور وہ

عزیزو یہ میں حسن کے سن ہو گیا   گیا دل کہیں کا کہیں جو گیا

نہ میں اوس کے آگے نہ دم بھر سکا   نہ اثبات اس بات کا کر سکا

میں اس بات سے سخت بیزار ہوں   تکلف کی ہرگز نہ میں یار ہوں

ہوں مایوس اولٹا پھرا پاؤں میں
جب آیا تو کیا دیکھوں وہاں چھاؤں میں

لیکن زبان و بیان کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کی وہ خصوصیات بھی، جو قدیم اردو میں نظر آتی ہیں، اس مثنوی میں ملتی ہیں۔ مثلاً:

ع : میں اوس وقت کیوں نہ وہ خط پھڑ لیا   (پھڑ لیا = پڑھ لیا)

یہاں علامتِ فاعل "نے" غائب ہے، جیسے بلھے شاہ کے ہاں:

ع : "میں اپنا من کباب کیا"

یہی صورت اکثر شعرائے دہلی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ کبھی وہ "نے" استعمال کرتے ہیں، کبھی نہیں کرتے؛ مثلاً میر مہدی مائل دہلوی (م - قبل ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۶ع) کے قطعے کا ایک مصرع ہے:

ع : لیکن جو میں سنا ہے وہ کہتا ہوں برملا

لیکن وارث شاہ کے ہاں "نے" کا استعمال مل جاتا ہے، جیسے:

ع : دل فکر نے گھیریا بند ہویا والجھا جیو غوطے کھانے لگو بیٹھا

پنجابی خصوصیات کی چند مثالیں اور دیکھیے:

ع : لگی گل کی گل لولڈیوں کے ہاتھ   (گل = بات)
ع : اسیروں کیاں لڑکیاں صبح و شام   (کیاں = کی، بہ صیغۂ جمع)
ع : دعائیں انھوں کی لیا کیجیے   (انھوں کی = ان کی)
ع : ہویا میں کھڑا ہلے خندق پہ آ   (ہویا = ہوا)

یہ ساری خصوصیات قدیم اردو اور خصوصیت سے دکنی میں بھی ملتی ہیں۔

مراد شاہ کے دور تک آتے آتے پنجاب میں وہی معیاری زبان اختیار کر لی جاتی ہے جو شمال سے جنوب تک سارے برعظیم میں یکساں طور پر استعمال میں آ رہی ہے۔ مراد شاہ کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے اس زبان و بیان کے جدید ترین، نکھرے ہوئے اور شستہ و شائستہ روپ کو پنجاب میں عام کیا۔

بارھویں صدی ہجری میں شاکر نامی ایک شاعر اٹک (ضلع کیمبلپور) میں دادِ سخن دیتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کا شاعر ہے لیکن اس کے دیوان میں تین غزلیں اور ایک دوہا اردو زبان میں بھی ملتا ہے۔ شاکر کون تھا؟ اس کا پورا نام کیا تھا؟ یہ معلوم نہیں ہو سکا۔ البتہ فارسی دیوان کے مطالعے سے اتنا پتا چلتا ہے کہ وہ حضرت یحییٰ اٹکی کا، جو حضرت بابا جی (م - ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع) کے نام سے مشہور تھے، پوتا تھا۔ حضرت بابا جی کا سلسلہ دو واسطوں سے حضرت مجدد الف ثانی سے جا ملتا ہے۔ فارسی کلام کے ایک شعر سے، جو شاکر نے اپنے کسی بیٹے کی وفات پر لکھا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲ع تک زندہ تھا۔ شعر یہ ہے:

بود از هجرت هزار و یک صد و هشتاد و شش
چار شنبه وقتِ پیشین قطع شد لختِ جگر

زبان و بیان کے اعتبار سے شاکر کا اردو کلام قدیم اردو سے بہت قریب ہے۔ بلکہ جیسا کہ پروفیسر سعداللہ خاں کلیم نے لکھا ہے، کہ "اس میں جو متروکات استعمال ہوئے ہیں وہ ولی کی زبان سے بھی ہمیں پیچھے لے جاتے ہیں اور وہ اس وجہ سے ہے کہ شاعر اردو زبان میں ادب کی ان ٹکسالوں سے جہاں نئے نئے انداز گھڑے جا رہے ہیں، دور رہا ہے[1]۔" دلچسپ بات یہ ہے کہ شاکر نے تین غزلوں میں سے دو میں مشکل زمین میں طبع آزمائی کی ہے۔ ایک غزل جس میں مطلع نہیں ہے، ردیف "کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا" ہے۔ دوسری غزل کی ردیف "نہ ہوگی" اور قافیہ جہاں، کدھاں، جاں وغیرہ ہے۔ اس میں مطلع دوسرے شعر میں آیا ہے۔ تیسری غزل میں دہائی، سپاہی، عطائی قافیہ ہے اور "ہے" ردیف ہے۔ شاکر کے اردو کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پنجاب کے دور دراز کے علاقوں میں بھی اردو کی تحریک اور اس میں شعر گوئی کا رواج عام تھا۔ وہ

---

[1] دیوان شاکر مرتبہ: نذر صابری و سید رفیق بخاری، ص ۱۳۳ - ۱۳۴، مجلس نوادراتِ علمیہ اٹک، کیمبلپور، ۱۹۶۰ع۔

شعرا جو صرف فارسی یا پنجابی زبان میں شاعری کرتے تھے ، اُردو میں بھی ضرور شعر کہتے تھے ۔ آج شاکر کی شاعری ، اور خصوصاً اس دور میں جب ولی نے اُردو شاعری کو نیا رخ دے کر انقلاب پیدا کر دیا تھا ، تبرّک کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے پنجاب اور اُردو کے گہرے رشتے لانے پر روشنی پڑتی ہے ۔ شاکر کی غزلوں کے چند شعر یہ ہیں :

ہائیں چال و خوبی کوئی دلستاں نہوگی
تجھ سار کی چھبیلی اللہ جہاں نہوگی
تیری کمر سی لالن جگ میں نہیں کو ثانی
واللہ کہ جگ میں ایسی کوئی مو میاں نہوگی
چاق تیرے درس کوں بسمل ہوا ہے شاکر
زود آ وگرنہ تن موں یہ ذرہ جاں نہوگی

تجھ مژگاں کوں کوئی ناوک کہتا کوئی نین کوئی پلک کہتا
کوئی چلہ، دلک کہتا کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا

تپا ہے سینہ جدائی کی آگ میں جوں تنور
جگر کباب ہوا رحم کر جدائی ہے

مراد شاہ کے ایک اور ہم عصر عزیزالدین اشرف نوشاہی کا نام بھی پنجاب میں اُردو کی خدمت کے سلسلے میں ممتاز ہے ۔ اشرف نوشاہی نے ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ع میں "کنزالرحمۃ" کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے سلسلے کے پیر مرشد حاجی محمد نوشہ (م ۔ ۱۰۶۴ھ/۱۶۵۴ع) کے حالاتِ زندگی کے ساتھ ساتھ اُن کی اولاد اور خلفا کے حالات و کرامات بھی نظم میں بیان کیے ہیں ۔ اشرف نوشاہی اُردو ، پنجابی اور فارسی تینوں زبانوں کے شاعر تھے[1] ۔

تیرھویں صدی ہجری کا یہ دور شمالی ہند میں اُردو شاعری کا اہم ترین دور ہے ۔ سرزمینِ لکھنؤ اور دہلی کی فضا لاتعداد چھوٹے اور بڑے شاعروں کی آواز سے گونج رہی ہے ۔ اب پنجاب میں بھی زبان و بیان کے نئے معیارِ سخن کی پیروی

---

[1] پنجاب میں اُردو : از قاضی فضل حق ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین ، ص ۸۸ ، فروری ۱۹۳۳ع ۔

کی جا رہی ہے ۔ اس لحاظ سے جب ہم اشرف نوشاہی کا معلوم کلام دیکھتے ہیں تو وہ ہمیں اکثر اسی قدیم معیار کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں جو اب متروک ہو چکا ہے اور جس کے جدید رنگ کی مثال ہم مراد شاہ کے کلام میں دیکھ چکے ہیں ۔ ان کا زیادہ تر کلام اس رنگ میں ہے :

بروزِ حشر باقر با صفا   ز احوال دوزخ چھڈا دیوے گا
زہے پیشوا شاہِ موسیٰ رضا   دلوں کیاں مراداں چا دیوے گا
ہویا مہدیِ پاک آخر زماں   فرش دین کا مجھ وچھا دیوے گا

لیکن اسی کے ساتھ بعض غزلیں اور اشعار اتنے ہی صاف ہیں جیسے فاضل الدین بٹالوی ، غلام قادر شاہ یا مراد شاہ کے ہاں ملتے ہیں ۔ مثلاً یہ غزل[1] دیکھیے :

بہار آئی ہے اے بلبل چمن میں آشیاں کیجے
گلوں کے آونے کی تہنیت وردِ زباں کیجے
چمن میں جام ہے مے ہے سجن ہے اور ساقی ہے
چلو یارو شتابی سیں چمن میں جا مکاں کیجے
نہ کیجو بے وفائی سوں غرورِ حسن کی ہرگز
وفاداری میں ہر لحظہ بہار بے خزاں کیجے
گلی پر لے کھڑا ہوں جان تیرے کے تصدق ہو
اگر نہیں مانتا مجھ کوں تو آ کر امتحاں کیجے
سلامت کا نشانہ ہو رہا اشرف ترے در پر
نگہ سوں تیر آرش اور ابرو کی کماں کیجے

اس طرح کی غزلیں اور دوسری کئی غزلوں کے متفرق اشعار زبان و بیان کے اعتبار سے ایسے ہی صاف ہیں ۔ گیارھویں صدی کے نصف آخر سے اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ جدید رنگِ بیان سے ہم کنار ہو گئی ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اشرف نوشاہی نے قدیم اور جدید دونوں رنگوں کو آتے اور جاتے دیکھا ہے اور خود کو بھی اسی کے ساتھ بدلنے کی کوشش کی ہے ۔

اشرف نوشاہی کی شاعری عشقیہ شاعری ہے ۔ یہاں ناز و ادا کے کرشمے بھی ہیں اور خد و خالِ محبوب کے حسن و جمال کی رعنائیاں بھی ۔ یہ تین شعر دیکھیے :

سجن نے رخ اوپر وہ زلفِ پیچاپیچ ڈالی ہے
کہو کیا چاند چودس پر گویا یہ رات کالی ہے

---

[1] اورینٹل کالج میگزین : ص ۹۰ ، مئی ۱۹۳۷ع ۔

مجھے اُمید تھی اس ماہ رُو سیں کام پاؤں گا
نہ جانا تھا یقیں کرکے کہ آخر چاند خالی
ہے
تیری اس خوش ادائی میں رقیبوں کو نہیں پرواہ
کہ اشرف عشق تیرے میں دیوانہ لاابالی
ہے

اشرف کی ایک غزل ہے جس کی ردیف 'یک طرف' اور قافیہ 'رقیباں'، 'پریشاں'، 'قرآں'، 'حیراں' وغیرہ ہے۔ اس مشکل زمین میں اشرف نے کئی اچھے شعر نکالے ہیں۔ مثلاً:

میخانہ میں جا کر دیکھا، اوس خوبرو کا عشق ہے
خُم یک طرف ہے یک طرف، ساقی پریشاں یک طرف
عاشق بیچارہ در اوپر گھائل کھڑا ہے سربسر
سر یک طرف، پا یک طرف، تن یک طرف، جاں یک طرف

یا یہ شعر دیکھیے:

جب نہ تھا عشق کیا گزرتی تھی
غم کی روح پر نگہ نہ پڑتی تھی

ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور فنی اعتبار سے سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کی کوشش بھی۔ اس دور تک آتے آتے زبان و بیان کے سب دھارے مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ قدیم انداز جدید طرز و اسلوب میں جذب ہو کر ایک نیا روپ دھار لیتا ہے۔ اشرف نوشاہی کے ہاں قدیم اور جدید دونوں رنگ الگ الگ بھی نظر آتے ہیں اور مل کر ایک ہوتے ہوئے بھی۔

پنجاب میں اُردو کی داستان صرف حدودِ پنجاب تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برعظیم کے کونے کونے میں پھیلی ہوئی ہے۔ سودا کے معاصر فدوی لاہوری لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہے ہیں۔ سرہند کے رہنے والے انعام اللہ خاں یقین جو مجدد الف ثانیؒ کے پڑپوتے اور نواب اظہر الدین خاں کے بیٹے ہیں، سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے ہیں۔ جلت فروشوں کے جھگڑے کا مشہور شاعر بے نوا پٹیالے کا رہنے والا ہے۔ "چمنستان شعرا" کے مؤلف لچھمی نراین شفیق لاہور کے کھتری تھے جن کے والد منسا رام، جو خود بھی شاعر تھے، لاہور سے اورنگ آباد چلے گئے تھے۔ اساغ کے "مخزنِ شعرا" سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدر علی حیدر اور قاسم علی قاسم بھی پنجاب کے رہنے والے تھے۔ "تذکرۂ بے جگر" میں ان کے کلام کا نمونہ بھی ملتا ہے۔ میر اکبر علی اختر، مصحفی و جرأت کے شاگرد بھی پنجاب کے باشندے تھے۔ مصحفی کے شاگرد غلام شاہ مظلوم بھی یہیں کے رہنے والے تھے۔ "ریاض الفصحا" میں محمد احمد لاہوری کا ذکر بھی آتا ہے۔

شاگردِ مومن خورشید احمد خورشید بھی یہیں کے باشندے تھے۔ میر حسن کے تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کے شاگرد عبداللہ مجرّد پنجاب کے رہنے والے تھے۔ امام بخش ناسخ، عبدالحکیم لاہوری اور "گل بکاولی" کے مصنف نہال چند بھی پنجاب کے ساکن تھے۔ شیر علی افسوس نارنول کے رہنے والے تھے۔ غرض کہ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ایک طویل فہرست ایسے شعرا و مصنفین کی مرتب کی جا سکتی ہے جو سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے تھے اور جنھوں نے دامنِ اُردو کو وسیع سے وسیع تر کیا ہے۔ اُردو اور پنجاب شروع ہی سے اسی طرح ایک لفظ کے دو رخ ہیں جس طرح اُردو اور پنجابی ایک زبان کے دو روپ ہیں۔ اُردو ادب کی جدید تحریکیں تو بڑی حد تک پنجاب ہی کی مرہونِ منت ہیں۔

بہرحال اُردو شاعری کی روایت کے مطالعے سے، جو نانک پنتھیوں کے کلام اور پھر چوتھی صدی ہجری سے آج تک مسلسل سرزمینِ پنجاب پر جاری و ساری ہے، یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان، جسے مسلمانوں نے یہیں سے اٹھایا، سینے سے لگایا اور اپنی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیلا دیا، ایک ایسی زبان تھی جو یہاں مختلف علاقائی زبانوں کے درمیان ایک بین العلاقائی زبان کی حیثیت سے شروع ہی سے موجود اور رائج تھی۔ اسی لیے آج تک پنجابی اور اُردو ایک ہی زبان کے دو روپ نظر آتے ہیں۔ مغربی پاکستان کی سب زبانوں میں جو چیز مشترک ہے وہ اُردو زبان اور اُس کا ذخیرۂ الفاظ ہے جس میں اسلامی روح اس طرح سرایت کیے ہوئے ہے کہ اسلام اور اُردو ایک دوسرے کے ترجمان اور علامت بن گئے ہیں۔

وہ سامراجی قوتیں جو پاکستان کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی سازشیں کر رہی ہیں اسی لیے "مختلف الزبان" آبادیوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے اور اپنا الو سیدھا کرنے کی کوشش میں ہیں۔ ان کا بنیادی منصوبہ یہی ہے کہ اسلام اور اُردو کو، جو آج تک جوڑنے اور متحد رکھنے کا کام کر رہے ہیں، کھرچ کر کمزور اور بے اثر کر دیا جائے۔ نتیجے میں اس ایک ہزار سالہ "مسلم ثقافت" کے قلعۂ عظیم کی مضبوط دیواروں کی اینٹیں نفرت کی چھینی سے خود بخود ایک ایک کر کے گر جائیں گی اور یہ وہ وقت ہوگا کہ سامراجی قوتوں کا شیر سب بیلوں کو ایک ایک کر کے کھا جائے گا۔ اسپین کی تاریخ سے ہمیں یہی سبق ملتا ہے۔ برعظیم میں باہر سے آنے والی قوموں اور فاتحین کی تاریخ بھی ہمیں یہی داستان سنا رہی ہے۔ کہاں ہیں باختر کے وہ یونانی، وہ جری راجپوت، وہ عظیم گوجر اور جاٹ جنھوں نے صدیوں اس برعظیم پر حکومت کی۔

کہاں ہیں وہ عظیم کشان ، ساکا اور ہن ! کہاں ہیں وہ عظیم فاتح ابھیر جن کی زبان ابھیرانش سارے برعظیم کی زبانوں کو جدید ہند آریائی زبانوں کے دائرے میں داخل کرنے کا سبب بنی ۔ کہاں ہیں مہاتما گوتم بودھ کے پیرو جو سارے برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے — سب کے سب اندرونی انتشار و اختلاف ، باہمی نفرت اور ضعفِ اقتدار کے ساتھ سامراجی دباؤ ، تشدد ، جان و مال کے خوفِ زبان اور قوتِ جذب کے عمل سے رفتہ رفتہ صفحۂ ہستی سے مٹ گئے : ع

کالے ہرنا چر گیوں شاہ حسین دے تنئے

اور اب ان کا نام تاریخ کی پرانی کتابوں میں عبرت کے لیے مدفون ہے اور ان کی تاریخ ، اگر ہم شعور کی آنکھ کھول کر دیکھیں ، آج بھی ہمارے لیے تازیانۂ عبرت ہے ۔

ان سطور کے بعد آئیے اب ہم ''سندھ میں اردو'' کی روایت کا سراغ لگاتے ہیں ۔

☆ ☆ ☆

سندھ میں اردو

(۱)

پنجابی ، ملتانی اور اردو کے اس قدیم گہرے اور حقیقی رشتے سے واقف ہو کر جب ہم پنجابی ، ملتانی اور سندھی کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بھی ایک دوسرے سے بہت قریب نظر آتی ہیں ۔ اہلِ تحقیق[۱] کی رائے ہے کہ ملتانی اور سندھی ایک دوسرے سے الگ ہونے سے پہلے ایک تھیں اور آج بھی سندھی بولنے والے کے لیے سرائیکی اور سرائیکی بولنے والے کے لیے سندھی زبان اجنبی نہیں ہے ۔ جس طرح ملتانی و پنجابی سے اردو کا گہرا رشتہ و تعلق ہے اسی طرح سندھی سے بھی اردو کا ویسا ہی بنیادی و قدیم رشتہ ہے ۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، اردو زبان ہر اس علاقے میں تیزی سے پروان چڑھی جہاں مختلف اقوام کو سیاسی اور معاشرتی سطح پر ، ایک دوسرے سے ملنے جلنے کی ضرورت پیش آئی ۔ تاریخ شاہد ہے کہ مسلمانوں کی آمد سب سے پہلے سندھ میں ہوئی اور معاشرتی سطح پر ملنے جلنے کی ضرورت بھی سب سے پہلے یہیں پیش آئی ۔ موہنجو دڑو کی طرح ، آج تاریخ کی گرد کی دبیز تہہ نے اس تعلق سے پیدا ہونے والی زبان پر ظلماتِ ماضی کے چادر کھڑے کر دیے ہیں اور جو کچھ تھا وہ بھی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے ۔ لیکن پھر بھی تاریخ کا مطالعہ کچھ نہ کچھ نشان دہی ضرور کرتا ہے جس سے واضح نتائج نکالے جا سکتے ہیں ۔

جیسے برج بھاشا اور اودھی ، شورسینی اپ بھرنش کی شاخیں ہیں ، اسی طرح کیکئی اور لکی پساچی اپ بھرنش کی شاخیں ہیں ۔ اول الذکر شاخ نے سندھی اور ملتانی کو دودھ پلایا اور دوسری نے لہندا اور پنجابی کو ۔ شورسینی اپ بھرنش کا گہرا اثر پنجاب ، راجپوتانہ اور گجرات کے ذریعے سندھ میں پھیل چکا تھا اور

---

[۱] ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق : ڈاکٹر مہر عبدالحق ، ص ۲۴۳ ، اردو اکادمی بہاولپور ، ۱۹۶۷ء ۔

جب محمد بن قاسم نے سندھ کو فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھچڑی زبان تھی جو پساچی اثرات بھی رکھتی تھی اور شورسینی تھی۔ اسی زبان کو، جو ملتان سے ساحلِ سمندر تک بولی جاتی تھی، اہلِ عرب سندھی کہتے ہیں۔ اور وہ زبان جو گجرات، راجپوتانہ، مشرقی و مغربی پنجاب اور وسطی ہند میں رائج تھی، ہندی کے نام سے موسوم تھی۔ داور کے والد کے بارے میں ''تاریخِ معصومی'' میں لکھا ہے کہ:

> ''او علمِ محاسبہ و لغاتِ سندی و ہندی خوب می دانست[۱]۔''

مسلمانوں کے آنے کے ساتھ مفتوح علاقے کی تہذیب، معاشرت اور زبان پر وہی اثر ہوا جو آریاؤں، پساچیوں اور ابھیروں کی فتوحات[۲] سے یہاں کی تہذیب اور زبانوں پر ہوا تھا۔ فاتح و مفتوح جب تہذیبی، معاشرتی، معاشی، سیاسی اور لسانی سطح پر ایک دوسرے سے ملے تو ایک بیچ میل قسم کی زبان اپنے خد و خال اجاگر کرنے لگی تھی جس میں سامی، ایرانی، تورانی اور دوسری بولیوں نے مل جل کر لسانی کھچڑی پکانے کا عمل کیا تھا۔

عربوں کی حکومت سندھ و ملتان پر ۷۱۲ع سے ۱۰۲۶ع تک قائم رہی۔ انھوں نے اپنے نظامِ خیال کی قوت سے ان علاقوں میں وحدت کا تصور پیدا کر کے معاشرتی زندگی کی رفتار کو نہ صرف تیز کر دیا بلکہ تہذیبی و لسانی عوامل میں بھی ایک نئی روح پھونک دی۔ اس نئی سیاسی و معاشرتی صورتِ حال نے لسانی سطح پر ایک ایسی زبان کی ضرورت کو ابھارا جس کے ذریعے اس علاقے میں رہنے اور بسنے والی مختلف اقوام ایک دوسرے سے ابلاغ کر سکیں۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی اور عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے سرزمینِ ایران میں کیا، وہی عمل سندھ میں کیا۔ یہ سیاسی تقاضا بھی تھا اور وقت کی اہم ضرورت بھی۔ ''عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرقی ایران میں بولی جاتی تھی اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطۂ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب

۱- تاریخِ معصومی : (فارسی) : ص ۱۱ -

۲- تفصیل کے لیے اس جلد کی تمہید (اردو زبان اور اس کے پیدا ہونے کے اسباب) دیکھیے۔

پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی[۱]۔'' سید سلیمان ندوی مرحوم کا بھی یہی خیال ہے کہ:

> ''مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچتے ہیں اس لیے قرینِ قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا ہیولیٰ اسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہوگا . . . جس کی حد اس زمانے میں ملتان سے لے کر بھکر اور ٹھٹھہ کے سواحل تک پھیلی ہوئی تھی۔ موجودہ اردو ان ہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے؛ یعنی جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان ہی بولیوں میں عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے، جس کو دہلوی کہتے ہیں، مل کر معیاری زبان بن گئی[۲]۔''

اسی بات کو سید حسام الدین راشدی اس طرح دہراتے ہیں کہ:

> ''اردو ہندو مسلمانوں کی وہ مشترک زبان ہے جو مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد اور حکومت اور تمدنی روابط کی بدولت اس طرح وجود میں آئی کہ اسلامی زبانوں کے ہزارہا الفاظ ہندی زبانوں میں شامل ہو گئے اور اہلِ ہند، ہندو ہوں یا مسلمان، انھیں سمجھنے اور بولنے لگے۔ بے شبہ اردو کو اپنی موجودہ معیاری شکل اختیار کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی اور مختلف مدارج و مراحل سے گزرنا پڑا لیکن اگر اس کے وجود میں آنے کا وہ سبب، جو اوپر بیان ہوا، مُسلّم ہے تو یہ بھی مُسلّمہ حقیقت ہے کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں آئے اور یہیں ان کی زبان عربی اور پھر فارسی کا ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط شروع ہوا۔ لہٰذا یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اردو کا اصلی مولد سندھ ہے[۳]۔''

غرض کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ و ملتان کے علاقے میں عربوں کے زیرِ اثر بننی شروع ہوئی۔ محمود غزنوی کے بعد جب آلِ غزنہ نے سندھ و پنجاب اور میرٹھ تک کے علاقے پر اپنی حکومت قائم کر کے لاہور کو اپنا دارالحکومت بنایا تو یہ "نئی زبان" ۱۰۲۶ع سے ۱۱۸۲ع تک اپنے خد و خال

۱- پنجاب میں اردو : ص ۳۸ -

۲- نقوشِ سلیمان : ص ۳۱ — ۳۳ و ص ۳۴ - ۳۵ ، مطبوعہ کراچی -

۳- اردو زبان کا اصلی مولد — سندھ : رسالہ ''اردو'' کراچی ، اپریل ۱۹۵۱ع -

اس علاقے میں بلا ناغہ متواتر رہی۔ غوریوں کے ساتھ جب دہلی زیر نگیں آ گیا اور قطب الدین ایبک بر عظیم کا پہلا بادشاہ بنا تو اختلاط و ارتباط کا عمل اور تیز ہو گیا۔ ۱۲۱۰ء میں التمش اپنا دارالحکومت لاہور سے دہلی لے آیا اور اسی کے ساتھ پنجاب، ملتان اور سندھ کی اس کھچڑی زبان کا اقتدار دہلی پر بھی قائم ہو گیا۔ یہاں اس کا واسطہ دہلی اور اس کے قرب و جوار میں بولی جانے والی بولیوں سے پڑا جنہوں نے اس کی ہیئت، ساخت اور شکل و صورت کو شدت سے متاثر کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ یہ زبان گجرات، دکن، مالوہ اور دوسرے علاقوں میں بھی پھیل گئی اور سارے بر عظیم میں واحد مشترک زبان کی حیثیت سے ابھرنے لگی۔ جو کام ایک زمانے میں اپ بھرانش نے اور پھر شورسینی اپ بھرانش نے ملک گیر سطح پر انجام دیا تھا، وہی رابطے کی زبان کا کام اس نے انجام دیا اور آج تک دے رہی ہے۔ محمد تغلق کے آخری زمانے میں جب دکن شمال سے کٹ گیا تو بہمنی سلطنت کے قیام (۷۴۸ھ/۱۳۴۷ء) کے ساتھ دکن میں آزادانہ طور پر، نئے لسانی اثرات کو جذب کر کے، پرورش پاتی رہی اور جلد ہی تخلیقِ ادب کی سرحدوں میں داخل ہو گئی۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد جب شمال اور جنوب مل کر ایک بار پھر ایک ہو گئے تو دکنی زبان و ادب کی روایت شمال کی ترقی یافتہ زبان سے مل کر ایک نئے معیار سے آشنا ہوئی جو سارے بر عظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول تھا۔ اگر ہم اس زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس زبان نے قدم قدم چل کر سارے بر عظیم کا سفر طے کیا ہے اور ہر علاقے کی زبان سے مل کر اس کی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔

(۲)

آئیے اب اس پس منظر میں سندھ کی صورتِ حال کا جائزہ لیں: ۹۳ھ/۷۱۲ء میں نوجوان عرب سپہ سالار محمد بن قاسم نے سندھ کے راجا داہر کو شکست دے کر سندھ و ملتان فتح کر لیا۔ فتحِ سندھ کے اثرات گہرے اور دُور رس تھے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ عربوں اور ایرانیوں کو یہاں کے لوگوں سے مل جل کر رہنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ عرب فاتحین میں نئے نظامِ خیال اور عقیدے کی آگ روشن تھی اور ابھی تک خود غرضیوں کی ریت نے اس آگ کو بجھانے کا عمل شروع نہیں کیا تھا۔ مسلمان آئے تو یہاں مستقل طور پر آباد ہو گئے۔ فاتح و مفتوح کا رشتہ جلد ختم ہو گیا اور معاشرتی، تہذیبی و لسانی ارتباط و اختلاط کا عمل شروع ہو گیا۔

سو برس کے اندر اندر ایسے علما نظر آنے لگے جو یہاں کی زبانوں سے خوب واقف تھے اور سندھی، ہندی، عربی اور فارسی کے ماہر تھے۔ بزرگ بن شہریار نے "عجائب الہند" میں لکھا ہے کہ یہاں کے راجا نے جو جورا اور کشمیر بالا اور کشمیر زیریں کے علاقوں پر قابض تھا، منصورہ کے امیر منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز کو خط لکھ کر فرمائش کی کہ ہندی زبان میں اس کے لیے اسلامی احکام و قوانین کی تفسیر و تشریح کی جائے۔ عبداللہ نے منصورہ کے ایک آدمی کو، جو عراق کا رہنے والا تھا لیکن جس کی پرورش و برداخت ہندوستان میں ہوئی تھی، بلایا اور راجا کی فرمائش بتائی۔ اس عراقی عالم نے ایک قصیدہ تیار کیا اور اس میں وہ تمام باتیں، جو راجا چاہتا تھا، بیان کر دیں اور راجا کے پاس بھیج دیا۔ راجا نے اسے بہت پسند کیا اور قصیدہ نگار کو اپنے پاس بھیجنے کی فرمائش کی۔ منصور عبداللہ نے اُسے راجا کے پاس بھیج دیا۔ تین سال بعد جب وہ واپس آیا تو اس نے بتایا کہ راجا نے اس سے "ہندی زبان" میں قرآنِ مجید کی تفسیر لکھنے کی فرمائش کی تھی جو اس نے پوری کر دی ہے[1]۔ "عجائب الہند"[2] کے الفاظ یہ ہیں:

> "ان یفسر لہ شریعۃ الاسلام بالھندیۃ"
>
> "شریعتِ اسلام کا ہندی میں حال لکھے"
>
> "ان یفسر لہ شریعۃ القرآن بالھندیۃ"
>
> "قرآن کا ہندی میں مطلب بیان کرے"

ہندی و سندھی کا وہ فرق یاد رہے جو ہم نے راجا داہر کے والد کے سلسلے میں "تاریخ معصومی" کے حوالے سے پہلے لکھا ہے کہ "او علمِ محاسبہ و لغاتِ سندھی و ہندی خوب می دانست"۔ "عجائب الہند" ۲۷۰ھ کی تصنیف ہے۔

اصطخری، جو ۳۴۰ھ/۹۵۱ء میں یہاں آیا، لکھتا ہے کہ "سندھ کے مشہور شہروں میں منصورہ ہے اور سندھی زبان میں اس کا نام "برہمن آباد" ہے۔ ۔ ۔ لوگ تجارت پیشہ اور سندھی اور عربی زبانیں بولتے ہیں[3]۔" وہ یہ بھی لکھتا ہے

---

[1] ہندوستان عربوں کی نظر میں: جلد اول، ص ۱۹۳—۱۹۵، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ۔

[2] عجائب الہند: از بزرگ بن شہریار، ص ۳، بحوالہ نقوشِ سلیمانی، ص ۵۹ و ص ۶۰، مطبوعہ کراچی۔

[3] ہندوستان عربوں کی نظر میں: جلد اول، ص ۲۶۵ و ۲۸۶۔

کہ ''منصورہ ، ملتان اور اُن کے مضافات کے باشندوں کی زبان سندھی اور عربی ہے ۔ مکران والوں کی زبان فارسی و مکرانی ہے[1] ۔''

اصطخری کے اس بیان سے کئی زبانوں کے ایک ساتھ رائج ہونے کا پتا چلتا ہے ۔ اور ظاہر ہے کہ آپس میں ملنے جلنے سے ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں شامل ہو کر ایک ایسی زبان کا ہیولیٰ تیار کرنے میں مدد کر رہے ہوں گے جس کی مدد سے ایک مشترک زبان کی معاشرتی ضرورت پوری ہو سکے ۔ خود ''برہمن آباد'' کا مرکب اسی نئی مشترک زبان کے ہیولے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ۔ اس مرکب میں دو تہذیبیں مل کر ایک تیسری تہذیب کی طرف قدم بڑھا رہی ہیں اور ایک ایسی زبان کو اُبھار رہی ہیں جو تیسرے کلچر کی مشترک زبان بننے کی صلاحیت رکھتی ہو ۔

۳۷۵ھ/۹۸۵ء میں بشاری مقدسی نے لکھا کہ ''ملتان بھی منصورہ کی طرح ہے مگر منصورہ زیادہ آباد ہے . . . فارسی زبان عموماً سمجھی جاتی ہے[2] ۔'' عربی فارسی کے پیہم استعمال نے ایک مشترک زبان کو اُبھرنے بڑھنے اور پھیلنے میں بہت مدد دی اور دو تین سو سال کے اندر اندر وہ اس قابل ہوگئی کہ اس میں شعر و شاعری بھی کی جا سکے ۔ کالنجر کے راجا انندا نے سلطان محمود کی مدح میں ہندی ہی میں اشعار لکھے اور بادشاہ کے پاس بھجوائے ۔ ''تاریخ فرشتہ'' کے الفاظ یہ ہیں کہ ''انندا بزبانِ ہندی در مدحِ سلطان شعرے گفتہ نزدِ او فرستاد ۔ سلطان آنرا بفضلائے ہند و عرب و عجم کہ در ملازمتِ او بودند ، نمودہ ہمگی تحسین و آفرین کردند ۔'' ظاہر ہے کہ یہ زبانِ ہندی وہی تھی جس کے الفاظ شعرائے فارسی کے کلام میں سرایت کر گئے تھے اور جو آج بھی اردو زبان میں رائج ہیں ؛ مثلاً حکیم سنائی (۴۶۴ھ — ۵۴۵ھ/۱۰۷۱ء — ۱۱۵۰ء) کا یہ شعر دیکھیے :

اسامی درین عالم است از لہ ماشا چہ آب و چہ نان و چہ میدہ و چہ پانی

یا مسعود سعد سلمان (م ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) کا یہ مصرع دیکھیے : ع

برآمد از پس دیوار حصن ''مارا مار''

''پانی'' کا لفظ آج بھی اُردو زبان میں ہر شخص کی زبان پر چڑھا ہوا ہے ۔ آب ، نان ، میدہ ، اسامی ، عالم ، ماشا ، یہ وہ الفاظ ہیں جو اُردو کے ذخیرۂ الفاظ میں

---

[1] ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول ، ص ۳۷۵ ۔
[2] ایضاً ، ص ۳۹۰ ۔

معاشرتی اختلاط سے شامل ہوگئے ہیں ۔ اسی طرح ''مارا مار'' کے الفاظ آج بھی اسی طرح استعمال ہوتے ہیں ۔ اصطخری ''اروڑ'' کے ذکر میں لکھتا ہے کہ سندھی زبان میں اسے ''الہروڑ'' کہتے ہیں ۔ یہ لفظ آج بھی سندھی زبان میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے ۔ پروفیسر محمود شیرانی نے ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست[1] غزنویوں اور سلطنتِ دہلی کے زمانے کی فارسی تصانیف سے مرتّب کی ہے جن کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی زبان میں سینکڑوں الفاظ اس زبان کے داخل ہو گئے تھے ۔

سندھ کی اس ملی جلی زبان کا ایک قدیم ترین نمونہ شمس سراج عفیف[2] کی ''تاریخ فیروز شاہی'' میں ملتا ہے ۔ محمد تغلق نے ۷۵۱ھ/۱۳۵۰ء میں ٹھٹھہ پر حملہ کیا اور اسی حملے کے دوران مر گیا ۔ دس برس بعد فیروز شاہ تغلق نے حملہ کیا اور وہ ناکام و بیزار ہو کر واپس لوٹا ۔ اس سے ٹھٹھہ والے اتنے خوش ہوئے کہ یہ فقرہ زبان زدِ خاص و عام ہو گیا :

''برکت شیخ پتھا ، ایک مُوا ایک نٹھا''

جس کے معنی یہ ہیں کہ شیخ پتھا (۵۶۰ھ—۶۰۶ھ/۱۱۶۴ء—۱۲۰۹ء) کی برکت سے ایک مر گیا اور ایک بھاگ گیا ۔ ''برکت'' اور ''مُوا'' تو آج بھی اردو زبان کے مروج ذخیرۂ الفاظ میں شامل ہیں اور ''نٹھا'' راجستھانی اور پنجابی وغیرہ میں ہمیشہ سے مستعمل ہے ۔ اس فقرے کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں ''برہمن آباد'' کی طرح ، جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے ، کئی زبانیں مل کر ایک نیا سنگم بنا رہی ہیں ۔ یہی مزاج اُردو زبان کا مزاج ہے ۔

شیخ فرید بھکری نے ، جو نہ صرف سندھ میں پیدا ہوئے بلکہ جن کے آبا و اجداد کا وطن بھی بھکر تھا ، ۱۰۶۰ھ—۱۰۹۱ھ/۱۶۳۷ء—۱۶۷۸ء میں ''ذخیرۃ الخوانین'' کے نام سے دورِ مغلیہ کے نامور لوگوں کے حالات مرتّب کیے ۔ اس تصنیف میں اکثر ایسے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو اُس زمانے کی زبان کے عام الفاظ تھے اور سندھ میں اردوئے قدیم کے خد و خال پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ ''ذخیرۃ الخوانین''[3] سے ایسے چند جملے یہاں لکھے جاتے ہیں :

(۱) ''نواب صف شکن خاں ولد میہ یوسف خاں رضوی تھالہ داری

---

[1] مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۵۵ تا ۱۰۱ ۔
[2] تاریخ فیروز شاہی : ص ۲۳۳ ، مطبوعہ دارالطبع جامعہ عثمانیہ سرکار ، ۱۹۳۸ء ۔
[3] ذخیرۃ الخوانین : (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

آنجا داشت ۔"

(۲) "عنبر بیگ چغتائی امرائے قدیم این سلسلہ بود ۔ در خوشِ جزئیات و علمِ حکمت خصوصاً در موسیقی ممتاز بود و طبع نظمے داشت ۔ در باب اکہاڑہ مثنوی مشہور دارد ۔"

(۳) راجہ رام داس کچھواہہ کے بیان میں ہندی زبان کا ایک دوہا بھی شیخ فرید بھکری نے نقل کیا ہے :

"کب (کوی) گنگ باد فروش کہ در ہند قرین او گزشتہ بیت بزبانِ ہندی در مدح او گفتہ ۔ مطلعش این است ۔

کہاں لونکہاں کروں او دات رامداس تیری
دہی مال کون متّال پربت ہیں"

(۴) "دیانت رائے مہتہ ہر جی نام داشت ۔ تارکِ دنیا گشت و بلباس سنیاسیان درآمد ۔"

(۵) "در تتہ را بحسب آب و ہوا و میوہ ترشحات باران بہشت روئے زمین میتوان گفت و در ہر خانہ بھتی شراب و آواز دھولکی است ۔"

(۶) حکیم علی کے بیان میں ایک جگہ "پوری" ('پڑیا) کا لفظ استعمال کیا ہے :

"حکیم یک پوری دارو را در کوزۂ آب انداختہ ہم آب بستہ شد ۔"

(۷) "ذخیرۃ الخوانین" میں ایک جگہ ہندی زبان کا حوالہ اس طرح آتا ہے کہ :

"سر را برداشتہ بزبانِ ہندی پرسید کہ اوتار راجہ رام چند شد ۔"

(۸) میر محمد فاضل کے سلسلے میں لکھا ہے کہ وہ ہندی زبان میں فصاحت کے ساتھ "کاف" لکھتا تھا جو مقبول تھی ۔ شیخ فرید بھکری کے الفاظ یہ ہیں :

"دوم میر محمد فاضل (ابن میر صفائی) شعر بزبانِ ہندی از قسم کاف بکمالِ فصاحت میگفت و قبولیت داشتہ ۔"

"ملا" عبدالقادر بدایونی کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سندھی فقیر ہندی گیت گاتے ہوئے سارے برعظیم میں پھرتے تھے ۔ "ملا" بدایونی نے لکھا ہے کہ شیخ تلقین فرما رہے تھے کہ اتنے میں :

"برخلافِ روشِ شیخ دو درویشِ سندی از بیرونِ در آمدہ سرود ہندی

باوازے حزین خراشیدہ میکردند و حال بر من از تاثیر آن وقت متغیر شد[1] ۔"

سید محمد میر عدل عہدِ اکبری کے منصب داروں میں تھے ۔ ۹۸۳ھ/۱۵۷۵ع میں بھکر و سندھ کے گورنر بنا کر بھیجے گئے لیکن دو ہی برس بعد پچاسی سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔ اُن کے پانچ لڑکے تھے ۔ سید ابوالفضل ، سید ابوالقاسم اور سید ابوالمعالی وغیرہ ۔ سید ابوالقاسم اور ابوالمعالی نے راجہ جے مل فتح سنگھ کے مقابلے میں جو بہادری کے کارنامے انجام دیے ، یہ دوہے[2] سندھ ، راجستھان اور شمالی ہند میں مشہور ہوگئے :

دَل بادل کنجرو گھنا فوج کافر ترکانے
عادل محمد کے سہابلی سُندر قاسم شاہے
پڑی دھاکے چوٹ تھرتھُر کانپے کوٹ
. . . . جانے چھوٹے گھر اوٹ
دھُشت پکڑ کے جانے چھوٹو ہندو بے دھر لاج
جرس کا بندولا ہو چھوٹا جیسے معالی قاسم باج
تارے وہم چلیں تم چلے چلے خان سلطان
معالی قاسم جب چلیں جب جھم اکھرے پٹھان

ہمایوں کے زمانے میں جب سندھ کے حالات خراب ہوئے تو دو سندھی عالم شیخ قاسم اور شیخ طاہر سندھ کے قصبہ' باتری سے ۹۵۰ھ/۱۵۴۳ع کے قریب ہجرت کر کے احمد آباد اور وہاں سے ایلچپور (برار) میں جا کر آباد ہو گئے ۔ اُن کے صاحبزادے شیخ عیسیٰ (۹۶۲ھ—۱۰۳۱ھ/۱۵۵۴ع—۱۶۲۱ع) ، جو مسیح الاولیاء کے نام سے مشہور ہیں ، والیِ خاندیس شاہ فاروق کے بار بار کہنے سے برہان پور چلے آئے ۔ برہان پور میں ایک پورا محلہ "سندھی پورہ" کے نام سے آج تک موجود ہے[3] ۔ مسیح الاولیاء کا یہ دوہا اُن کے ملفوظات میں محفوظ ہے ۔ شیخ برہان الدین راز الٰہی نے فرمایا کہ :

"روزے بحالی حضرت مسیح الاولیا التاس نمودہ شد کہ دنیا چہ باشد

---

[1] منتخب التواریخ : حصہ سوم ، ص ۲۲ ، مطبوعہ کالج پریس کلکتہ ، ۱۸۶۹ع ۔

[2] تاریخِ امروہہ : جلد اول ، از محمود احمد عباسی ، ص ۳۰۹ ، مطبوعہ دہلی ۔

[3] برہانپور کے سندھی اولیاء : سید محمد مطیع اللہ راشد برہانپوری ، ص ۴۷ ، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ۔

تا بداں اجتناب نمودہ آید ۔ فرمودند ۔ دوہرہ

”ہے ہر کوں ہسراوے سہی   دنیا نانوں اسی کا کہی“

غرض کہ ان شواہد کے ٹکڑوں کو جوڑ کر جب دیکھا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کے آنے کے بعد سرزمین سندھ پر ایک ایسی زبان کا رواج ہوگیا تھا جس میں ایک زبان کے بولنے والے دوسری زبان کے بولنے والے سے اظہار مدعا کرتے تھے ۔ محمد بن قاسم سے لے کر دورِ مغلیہ تک اس زبان کا رواج اور اثر و نفوذ بڑھتا گیا اور یہ ایک ایسی زبان بن گئی جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی ۔ جیسے سندھ کے عمر کوٹ میں پیدا ہونے والا بچہ آگے چل کر شہنشاہِ ہند اکبر اعظم کے نام سے مشہور ہوا ، اسی طرح سندھ و ملتان میں پروان چڑھنے والی یہ زبان پنجاب اور ترک افغانوں کی توانائیوں کو جذب کر کے صدیوں بعد دہلی پہنچی اور وہاں کی بولیوں سے نیا رنگ و نور لے کر جلد ہی مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم کی مشترک زبان بن گئی اور اب بارہ سو سال بعد پھر اپنے وطنِ مالوف واپس آ کر دائرہ کو مکمل کرتی ہے جو محمد بن قاسم کی فتحِ سندھ ۹۳ھ/۷۱۲ء کے فوراً بعد سے بننا شروع ہوا تھا ۔

(۳)

سندھ میں اردو شاعری کی روایت خود سندھی شاعری کی تحریری روایت سے زیادہ قدیم ہے ۔ سندھی زبان میں قدیم شاعری کے نمونے شاید اس لیے نہیں ملتے کہ ، شمالی ہند کی طرح ، یہاں بھی علمی و ادبی زبان کی حیثیت سے ، صرف و محض فارسی کا دور دورہ تھا اور دوسرے یہ کہ انگریزوں نے فتحِ سندھ (۱۸۴۳ء) کے بعد اس زبان کے رسم الخط کو مدون کیا اور لکھنے کے لیے باون حروف مقرر کیے ۔ اسی لیے سندھ میں فارسی تصانیف کا بیش بہا ذخیرہ آج بھی موجود ہے ۔ جیسے مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو کا ہندوی کلام ناقدریِ زمانہ کے باعث ضائع ہوگیا اور فارسی کلام آج تک محفوظ ہے ، ایسے ہی سندھی کے قدیم نمونے بھی ضائع ہوگئے ۔ تاریخ میں مذکور ہے کہ سمّوں کے دورِ حکومت میں حماد بن شیخ رشید الدین جمالی نے ، جو شیخ جمال اوچ والے کے نواسے تھے ، جوش اور وجد میں آ کر جام تماچی اور اس کے بیٹے کے حق میں سندھی ابیات میں دعا فرمائی تھی لیکن یہ اشعار بھی آج ناپید ہیں ۔ شاہ عبدالکریم بلڑی والے (م ۔ ۱۰۳۰ھ/۱۶۲۰ء) نے سب سے پہلے کبیر کے دوہوں کی پیروی میں سندھی میں ”دوہڑے“

لکھے اور ان کے بعد شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) نے سندھی شاعری کو دوہڑوں اور ابیات کی شکل میں ایک نئی زندگی بخشی ۔ سید ثابت علی ملتانی (۱۱۵۳ھ—۱۲۲۵ھ/۱۷۴۰ء—۱۸۱۰ء) پہلے شاعر ہیں جنھوں نے دوہڑوں کی بحروں کو چھوڑ کر عربی عروض کے قافیہ و بحر کے مطابق سندھی و سرائیکی زبان میں شاعری کی ۔ ثابت علی کی پیروی میں خلیفہ گل محمد (۱۲۲۳ھ—۱۲۷۳ھ/۱۸۰۹ء—۱۸۵۶ء) نے باقاعدہ اپنا دیوان مرتب کیا ۔ خلیفہ گل محمد سندھی کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں ۔ ان کے بعد سچل سرمست (۱۱۵۲ھ—۱۲۴۴ھ/۱۷۳۹ء—۱۸۲۸ء) کا نام آتا ہے جنھوں نے بلھے شاہ کی پیروی میں سندھی میں ”کافیاں“ لکھیں ۔ سچل سرمست سندھی میں ”کافی“ کے موجد ہیں ۔ ثابت علی نے بھی اردو میں شاعری کی لیکن سچل سرمست سے تو ایک پورا دیوان یادگار ہے ۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو سندھ میں اردو شاعری کی تحریری روایت ”ملا“ عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی (۱۰۳۰ھ—۱۱۳۰ھ/۱۶۲۰ء—۱۷۱۷ء) کی اردو شاعری میں نظر آتی ہے جو شاہ عبدالکریم بلڑی والے سے مقدم ہیں ۔

سندھ ہمیشہ علم و ادب کا مرکز رہا ہے اور برعظیم و ایران کے بے شمار شعرا اور اہلِ علم و فضل نے اس سرزمین کو اپنے قدومِ میمنت لزوم سے شرف بخشا ہے ۔ مرزا صائب ، علی حزیں ، والہ داغستانی ، عبدالجلیل بلگرامی ، سید غلام علی آزاد بلگرامی ، سید محمد شاعر بلگرامی اور سید فضائل علی خان بے قید وہ لوگ ہیں جن کے نام نامی آج بھی برعظیم کی تاریخ میں محفوظ ہیں ۔ ”مقالات الشعرا“ میں ، جو سندھ کے فارسی شعراء کا تذکرہ ہے ، اور جس کے نامور مصنف میر علی شیر قانع ٹھٹھوی ہیں ، ایسے بہت سے شعرا کا ذکر ملتا ہے جنھوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی ۔ ”ملا“ عبدالحکیم عطا ، حافظ الدین علی ، جعفر علی بینوا ، محمد سعید راہبر ، عبدالجلیل بلگرامی ، غلام علی آزاد بلگرامی ، میر محمد صابر ، معین الدین تسلیم و بیراگی ، حیدر الدین کامل ، خود صاحبِ مقالات الشعرا میر علی شیر قانع ، پرسرام ، شتری ، آفتاب رائے رسوا ، حسام الدین حسام لاہوری ، میر سید محمد شاعر بلگرامی ، حکیم میر اسد اللہ خان غالب اور عبدالسبحان فائز کے نام قابلِ ذکر ہیں ۔ ”مقالات الشعرا“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سندھ میں فارسی کے ساتھ ساتھ اردو کا بھی چرچا تھا اور اس کا سبب یہ تھا کہ یہ وہ زبان تھی جو سندھ کو برعظیم کے دوسرے علاقوں سے ملانے کا کام انجام دیتی آئی ۔ خود شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۔ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ء)

رات ، تیل قلیل (تھلیل) ، طعنہ ، سہاگ ، ڈولا ، آسن ، ارام ، پُرزا ، پلنگ ، پرانا ، ساغ ، صباح ، حال قربان ، سَریر ، آلیا ، لگیا (قدیم دکنی اردو کی طرح) ، فراق ، سیج ، داتا ، وسیلو (وسیلہ) ، مشاہدو (مشاہدہ) ، مستورات ، ساتھی ، جانتہار (قدیم اردو میں ''ہار'' لگا کر کثرت سے اسمِ فاعل بنائے گئے ہیں جیسے سرجنہار ، لکھن ہار ، پچھان ہار وغیرہ) ، لوازیا ، مسیت (مسجد : مسیت کا لفظ میر تقیؔ میر نے بھی استعمال کیا ہے) ، پرت ، قلب ، قرب ، سہار ، قطار ، صدقو (صدقہ) ، بندہ ، کارن ، نصیب ، تازو (تازہ) ، ڈیرا ، ملاقات ، مقابل ، بیگانہ ، الکھے ، عرض ، آس ، ساعت ، صبر ، راجا ، رنگ محل ، اشارو (اشارہ) ، پہلی رات ، داتی ، درسالدی ، غلغلو (غلغلہ) وغیرہ وہ چند الفاظ ہیں جو ہم نے ''شاہ جو رسالو''[1] کے پندرہ بیس صفحات کی سرسری ورق گردانی سے لے لیے ہیں۔

''سُر ہیراگی ہندی'' کو چھوڑ کر ، جس کے بارے میں سندھ کے اہلِ علم کا خیال ہے کہ یہ الحاقی کلام ہے ، (اس میں دوسرے شعرا کے منتخب ہندی دوہروں کو سُر ہیراگی کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا گیا ہے جیسے سُر سورٹھ اور سُر کھمبات وغیرہ کو) جب ہم شاہ کے بقیہ کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو وہاں بھی ہندوی اثر ملا جلا ، ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اور دوسری زبانوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتا نظر آتا ہے۔ شاہ کا کلام مختلف لسانی اثرات کو گھلانے ملانے کا ایک تخلیقی عمل ہے۔ لسانی سطح پر اس آنکھ مچولی کی یہ چند مثالیں دیکھیے :

(۱) کہن آ کہاں آ کہاں کوئی نہ بتاوے بات
ہی واتا لوں لوگوں نے اپنی صاحب دی . . . (ص ۲۲۳)

(۲) ہم سوں ساتھ کیا ہے ہم سوں سیل کیا ہے جو کچھ کرتا کر رہاں کے کیو
فالتو زنکوں زود پیائی ، مرد زن ِ جہ سات کیا لکتا 'لوک' لیا ہے۔
(ص ۱۲۳)

---

[1] شاہ کے کلام کے یہ حوالے (الفاظ اور اشعار دونوں کے) ۱۸٦۷ء کے اس مطبوعہ نسخے سے لیے گئے ہیں جو پہلی بار قاضی ابراہیم نے بمبئی سے شائع کیا تھا۔ اس سے پہلے ٹرمپ نے ۱۸٦٦ء میں ''شاہ جو رسالو'' جرمنی سے چھپوایا تھا۔ اردو میں ''رسالہ' شاہ عبداللطیف'' کے نام سے شیخ ایاز نے منظوم ترجمہ کیا جو ۱۹٦۳ء میں سندھ یونیورسٹی حیدر آباد سے شائع ہوا۔ (جمیل جالبی)

کی زبان ایسی بیچ میل زبان ہے جس میں پنجابی ، بلوچی ، سرائیکی ، کچھی ، لاڑی ، تھریلی ، بروہی ، راجستھانی اور اردو ہندی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ شاہ لطیف کے کلام کے اکثر حصوں کو مشکل سے سمجھتے ہیں۔ ''تاریخِ شعرائے سندھ'' میں محمد ہدایت علی تارک نے لکھا ہے کہ ''شاہ کا کلام قدیم زبان کی وجہ سے ایسا مشکل ہے کہ قرب و جوار کے لوگ تو بالکل نہیں سمجھتے بلکہ وہی سندھی جو بہت با علم ہوں ، سمجھ سکتے ہیں[1]۔'' اسی کے پیشِ نظر سندھ کے نامور عالم مرزا قلیچ بیگ (م - ۱۹۲۹ء) نے شاہ کے کلام کے مشکل الفاظ اور ان کے معانی ''لغاتِ لطیفی'' کے نام سے شائع کیے تھے۔

شاہ لطیف نے اپنے کلام کو مخصوص سُروں کے مطابق ترتیب دیا ہے جیسے سُر کلیان ، سُر یمن ، سُر کھمبات ، سُر سورٹھ ، سُر رام کلی ، سُر بلاول وغیرہ۔ شاعری کو سُروں کے مطابق ترتیب دینے کا رواج تصوف کے زیرِ اثر قدیم اردو کی پہلی باقاعدہ شعری روایت ہے۔ نویں صدی ہجری کے اوائل میں یہ روایت گجرات کے شاہ باجن (۷۹۰ھ—۹۱۲ھ/۱۳۸۸ء—۱۵۰٦ء) ، قاضی محمود دریائی (۸۷۲ھ—۹۴۱ھ/۱۴٦۹ء—۱۵۳۴ء) اور شاہ علی محمد جیو گام دھنی (م - ۹۷۳ھ/۱۵٦۵ء) کے ہاں ملتی ہے جنھوں نے اپنے کلام کو ''در مقامِ رام کلی ، در پردۂ بلاول ، در دھناسری ، در مقامِ سارنگ ، در مقامِ توڑی ، در مقامِ کدارہ'' وغیرہ کے تحت مرتب کیا ہے۔ یہ کلام بنیادی طور پر گانے بجانے کے لیے ہوتا تھا جس میں صوفیانہ خیالات نظم کیے جاتے تھے اور عشق کی گرمی اس میں اثر و تاثر کو جگاتی تھی۔ یہ روایت دکن میں بہمنی سلطنت کے آخری دور کے صوفی شاعر میراں جی شمس العشاق (م - ۹۰۲ھ/۱۴۹٦ء) کے ہاں بھی ملتی ہے اور برہان الدین جانم (م - ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء) ، شاہ داول (م - ۱۰٦۸ھ/۱٦۵۷ء) ، اور امین الدین اعلیٰ (م - ۱۰۸۵ھ/۱٦۷۴ء) تک جاری و ساری رہتی ہے۔ ''گرنتھ صاحب'' میں بھی شاعری کی اسی ہیئت کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام ، ہیئت کے اعتبار سے بھی ، اردو شاعری کی قدیم ترین روایت سے وابستہ ہے۔

شاہ کے کلام میں جابجا ہندی دوہرے ملتے ہیں اور ان کے کلام میں استعمال ہونے والے سینکڑوں الفاظ سندھی اور اردو کا مشترک سرمایہ ہیں ؛ مثلاً جگت ،

---

[1] تاریخ شعرائے سندھ : محمد ہدایت علی تارک ، ص ۴۷ ، مطبوعہ عزیز المطابع ، ارف پریس بہاولپور ، ۱۹۳۵ء۔

(۳) داغ سینے پر غم کا ہے ماتم کا یا ھل
چنڈ لے آیا خبر لے آیا سوز کرو شاہ قاسم کا (ص ۱۱۳)

(۴) مہندی لاون ڈے شاہ ہی مہندی لاون ڈے
قاسم شاہ سج وچھاون دی ڈے
مہندی تیلڈی رنگ رنگیلی چوتھا لال گلال
ماہی ڈٹی سہرا خبر نمانیدی نال (ص ۱۱۳)

(۵) رووہ وظیفا وسریا نہ کار ہی نماز (ص ۳۵۳)

(۶) جے بھائیں جوگی تھیاں تان ونجھاہ چھڈ وجرد
محبت سندو منجھ دل میں دکھائج مُدود
الفت رکھو الکھ سیں الدو میں الزود
وحدت کے وجود میں ناتگا کر نمود
لقی کر لوں نفس کے ذات ڈیٹی زود
لھی خفی سے خشنود نہ تانگار میں تالہو کے (ص ۲۹۹)

دو مثالیں اور دیکھیے :

(۷) کبھی کروں پھیرے کملا گلی میرے
کیوں نہیں آندا کیوں نہیں جاندا میں عاجز بندی نمالیو تیری
(ص ۳۰۰)

(۸) کون بھیجے کچھ دلدار ہادی بنا کون مجھے اللہ والی کرم کرے گا
رب دلیاں دا قفل کھولے گا

ایہی گالیاں چنگیاں لوکو یار اسالڑے دل دا
روز ازل گئی عشق پر لوسوں نام سائیں دا

درس کدھو میں رتی رمز لبناں دی لوکو لوک واقف نہیں تل دا (ص ۳۰۵)

یہاں عشق کی وہی آگ روشن ہے جو گُجری اردو کے قاضی محمود دریائی اور شاہ جیو گام دھنی کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ خود شاہ لطیف کے کلام میں یہ زبان کیا کردار ادا کر رہی ہے اور شاہ صاحب کا اس زبان سے کتنا گہرا تعلق تھا ۔ اس نقطۂ نظر سے شاہ کا کلام لسانی مطالعے کے نئے نئے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے اور کسی صاحبِ نظر کا منتظر ہے ۔

جیسا کہ گزر چکا ہے ، سندھ میں اردو شاعری کی روایت کا پتا تاریخ اور تذکروں سے چلتا ہے لیکن یہ تذکرے چونکہ بنیادی طور پر فارسی شعرا کے ہیں اس لیے ان میں فارسی نمونۂ کلام تو دیا گیا ہے لیکن سوائے ایک آدھ جگہ کے ، اردو اشعار کے نمونے نہیں ملتے ۔ صرف اتنا لکھ دیا گیا ہے کہ فلاں شاعر ہندی میں بھی شعر کہتا تھا ۔ جن شعرا کا اردو کلام ان تذکروں میں آ گیا ہے اُن میں مُلا عبدالحکیم ٹھٹھوی[۱] (۱۰۳۰ھ—۱۱۴۰ھ/۱۶۳۰ع—۱۷۲۷ع) سب سے قدیم ہیں ۔ عطا نے طویل عمر پائی ۔ اُن کا زمانۂ حیات وہی ہے جو دکنی شعر نصرتی ، شاہی ، ہاشمی اور ولی دکنی کا ہے ۔ عطا فارسی کے شاعر تھے اسی لیے اُن کے اردو کلام پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہے ۔ کبھی قدیم طرزِ ریختہ کے مطابق ایک مصرع فارسی اور ایک اردو میں لکھتے ہیں اور کبھی آدھا مصرع فارسی آدھا اردو میں لاتے ہیں ، مثلاً :

ز یا افراط افطارِ فقیراں — کبھوں وجنا یہ آدھی بھوک رہتا
بہ خود خونِ جگر پیتا و جیتا — یہ درد و داغ ہم آغوش رہتا

چند اشعار اور دیکھیے :

چوں مجنوں ذو فنونِ زار ایجا — کہ بے پروا ز خود بے ہوش رہتا
مسافر راہ میں آب و غذا خوش — کز اشک و آہ دوشا دوش رہتا
عطا اس بھوک سوں ہم لوک رہتا — ز خوردن سا گ لوتی سوک رہتا

ایک اور شعر سنیے :

ہشیار کھیلنا دکھ اپنا نہ سوجھنا — سب چھوڑنا نہ مال پرایا سمیٹنا

زبان و بیان کے اعتبار سے یہ کلام قدیم دور میں قابلِ قدر ہے ۔

شیخ وُرُو کا نام بھی ”مقالات الشعرا“[۲] میں آیا ہے ۔ عالمِ جوانی میں نواب سیف اللہ خان کے آخری زمانۂ حکومت (۱۱۳۷ھ—۱۱۴۲ھ/۱۷۲۳ع—۱۷۲۹ع) میں انھوں نے قتل کے الزام میں پھانسی پائی ۔ شیخ ورو ہجو گو تھے ۔ ٹھٹھو

۱۔ سندھ میں اردو شاعری : مرتبہ ڈاکٹر نبی بخش خان بلوچ ، ص ۱ — ۳ مطبوعہ مہران آرٹس کونسل حیدر آباد ، ۱۹۶۷ع ۔
مقالات الشعراء : میر علی شیر قانع ، مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۴۴۲ — ۴۴۳ ، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ، ۱۹۵۷ع ۔

۲۔ مقالات الشعراء : ص ۸۲۸ ۔

کے مفتی کی مذمّت میں اُس غزل کا یہ شعر ، جو حافظ شیرازی کی زمین میں لکھی گئی تھی ، زباں زدِ خاص و عام تھا :

الا یا ایہّا المفتی شدہ ریش تو جنگلہا
اکھاڑوں بال یک یک کر ، بناؤں خوب کنگہا

میر حیدر الدین کامل (م - ١١٦٣ھ/١٧٥٠ء) کے زمانے میں کلھوڑا خاندان بر سرِ اقتدار تھا لیکن ٹھٹھہ اب بھی مُغل گورنر کے ماتحت تھا ۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ "مغلیہ سلطنت کے دَور میں اُردو کے شعرا وقتاً فوقتاً سندھ میں آتے تھے اور مقامی شعرا و ادبا سے ان کی ملاقاتیں ہوتی تھیں"١ ۔ شمالی ہند اور سندھ کے درمیان اس آمد و رفت نے اُردو شاعری کے نئے اثرات و رجحانات کو یہاں بھی پروان چڑھایا ۔ اسی لیے ولی دکنی کے بعد جب اُردو شاعری کا رواج دہلی میں ہوا اور حاتم ، آبرو اور ناجی وغیرہ کی شہرت عام ہوئی تو ایہام ، جو ان شعرا کا بنیادی رجحانِ سخن تھا ، سندھ میں بھی شاعری کا مقبول رجحان بن گیا ۔ میر حیدر الدین کامل سندھ میں اسی رجحان کے قابلِ قدر نمایندہ ہیں ۔ میر علی شیر قانع نے ، جو کامل کے شاگرد تھے ، لکھا ہے کہ "در ایہام ہندی بےمثل و دہرہ و کبت و نکاتِ غریب و صفات عجیب و سایر اقسام از ایشان بسیار بر زبانہاست . . . اشعار ہندی ایشان عالمگیر است٢ ۔"

صنعتِ ایہام کامل کے کلام میں لطف دیتی ہے اور چونکہ یہ اس زمانے کا مقبول ترین رجحان تھا اس لیے یقیناً یہ اشعار مشہور ہو کر نہ صرف سندھ میں مقبول ہوئے ہوں گے ، جیسا کہ قانع کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، بلکہ شمالی ہند کے مرکز تک بھی پہنچے ہوں گے ۔ کامل کے زبان و بیان صاف ہیں ۔ انھیں محاورے پر پوری قدرت حاصل ہے اور صنعتِ ایہام کے ذریعے پُرلطف معنویت پیدا کرنے کا اُنھیں سلیقہ ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے ۔ ان میں اور شمالی ہند و دکن کے اشعار میں کوئی فرق نہیں ہے :

پیارے لڑکے ہمیں ستانا کیا
ہر گھڑی لڑ کے روس جانا کیا

١- سندھ میں اُردو شاعری : ص ٥ ۔
٢- مقالات الشعرا : ص ٦٤١ ۔

یار جاتا کی بات جاتی میں :
ہر نہ جانے تو پھر نہ جانا کیا

خال رخسار پر اچنبھا ہے
کال کے کھیت میں اگا ہے تل

عشق اب ڈول ہے زلیخا کا
اُس سوں آگے ہے چاہ میں یوسف

کامل پھکی پھکی کے محبت کی راہ میں
پانی ہوئی زلیخا یوسف کی چاہ میں

وعدے ہوئے دروغ جو اس لب سوں ہم سنے
یہ لعل قیمتی دیکھو جھوٹا نکل گیا

لیوں دلبر کے میرے قتل پر بیڑا اٹھایا ہے
خدایا خون سوں میرے تو اسکوں سُرخرو کرنا

کامل کی شاعری پر آبرو کا اثر واضح ہے ۔ اگر ان اشعار کو اس دَور کے شمالی ہند کے ایہام گویوں کے کلام میں ملا دیا جائے تو مزاج اور رنگِ سخن کے اعتبار سے ان میں امتیاز کرنا مشکل ہوگا ۔ ان اشعار میں اظہارِ بیان بھی معیاری ہے اور صنعتِ ایہام کو بامحاورہ زبان میں سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے ۔

بارھویں صدی ہجری کے نصف آخر میں میر محمود صابر (م - ١١٨٥ھ/١٧٧١ء) نے "شوق افزا" کے نام سے اپنا اُردو دیوان یادگار چھوڑا ۔ "شوق افزا"١ میں چھ سو سولہ غزلیں ہیں :

شوقِ تاریخ تھا ز نو دیواں تا رہے دوستاں کے پاس نشان

اس زمانے میں ولی کی شہرت سندھ میں پھیل چکی تھی ۔ آج بھی دیوانِ ولی کے متعدد قلمی نسخے سندھ کے ذاتی کتب خانوں کی زینت ہیں ۔ میر محمود صابر کی نظر سے بھی ولی کا دیوان گزرا تھا اور انھوں نے اسی کی پیروی کی تھی ۔ وہ خود کہتے ہیں :

سن ریختہ ولی کا ، دل خوش ہوا ہے صابر
حقا ز فکر روشن ہے انوری کے مانند

١- مخطوطہ "شوق افزا" : مملوکہ سندھ یونیورسٹی ، حیدر آباد ۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے

میر محمود صابر کی شاعری اپنے اندازِ بیان کی رچاوٹ ، زبان کی صفائی اور مضمون آفرینی کے اعتبار سے دلچسپ ہے ۔ اگر صابر کے کلام کو بحیثیتِ مجموعی اس دور کی اردو شاعری کے ساتھ پڑھا جائے تو اس میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اس دور کی شاعری سے مختص ہیں ۔ صابر کے کلام کی سنجیدگی اور احساس و جذبے کی سادگی ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ جیسے دکن میں داؤد اور قاسم ، شمالی ہند میں فائز و حاتم ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے پھیلا رہے ہیں ، اسی طرح سندھ میں میر محمود صابر بھی کام انجام دے رہے ہیں ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

ز حیرت دیدۂ حیراں نہ کھولوں غیر کے مکھ پر
جو آئینہ بچشمِ شوق دیکھوں گر نگار اپنا
جو ذرہ لگ رہوں خورشیدِ عالم تاب کے پگ سوں
جو اس کی راہ پر دیکھوں غبار اپنا وقار اپنا
حیراں ہے ترا مور میاں دیکھ مصوّر
کس تاب سوں وہ پیچ لکھے موئے کمر کا
جب لب کے مٹھائی کی ، چکوں چاشنی جس نے
شربت اُسے تریاق ہوا قند و شکر کا

جب سوں چھوڑا ہے ہم سوں من موہن　　ہر نفس زہر ہے مرے تن کا
کیوں نہ کاری گھٹا میں مینہ برسے　　موسم آیا انجھوؤں کے ساون کا
دل پپیہا ہے یاد میں تیرے　　سیر کر ڈال ، بن بن کا
خمِ زلفِ شکن کے ہوئے کارن　　کبھی شانہ ، کبھی بادِ صبا ہوں
اگرچہ رند ہوں در عشقِ خوباں　　ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
کبھی خوش ہوں ز شوقِ وصل صابر　　کبھی ناخوش ز ہجرِ دل ربا ہوں
ہجر کے گھاؤ آج رِستے ہیں　　سرخ انجھوؤں کے مینہ برستے ہیں

صابر کا کلام استادانہ کلام ہے ۔ مشکل زمینوں میں بھی اچھے شعر نکالے ہیں ۔

مُہر ۔ پکڑ ، جکڑ قافیہ اور "کون سکیگا" ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

ابرو کی کماں کھینچ جو توں کھولیگا گھونگھٹ
پلکاں کے خدنگ آگے مُہر کون سکے گا
ہیں کاتبِ قدرت خطِ یاقوت کے حیراں
تفسیر تیرے حسن کی پڑ (ھ) کون سکے گا
صابر ہے ترے عشق میں مشہور وگرنہ
جگ تہ میں دم عشق کا بھر کون سکے گا

سخن ، لین ، دین ، پون قافیہ اور "سمجھو" ردیف میں دیکھیے کیسے استادانہ شعر نکالے ہیں :

رقیباں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گرویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مبادا نرگسِ بیمار و گل کی چشمِ بد لاگے
نہ جاؤ پر کہوڑی گلزار میں شہلا نین سمجھو

"اِدھر سوں ہو اُدھر سوں وو" کی ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

نین دریا ہوے رو رو اِدھر سوں ہو اُدھر سوں وو
ہے گنگا و جمنا ہو اِدھر سوں ہو اُدھر سوں وو
پتنگ و شمع نت آویں برہ کی آگ سلگاویں
دل و جاں میرا بھڑکاویں اِدھر سوں ہو اُدھر سوں وو

"کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے" کی ردیف میں صابر کا ایک شعر دیکھیے :

کوئی دل ربا جانی کہے ، کوئی یوسفِ ثانی کہے
کوئی حرزِ ایمانی کہے ، کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

صابر کے ہاں ہمیں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں شعر شاعر کی شخصیت اور اس کے جذبے کا اظہار کر رہے ہیں ۔ ہر شعر میں لہجہ محسوس ہوتا ہے ۔ کہیں واضح ہے اور کہیں دبا دبا ۔ اس لہجے کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو شعر پڑھیے :

پایا نہ چاند مکھ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکن

کس سروِ خوش خرام کا شیدا ہے فاختہ
کُنُوکُنُو پکارتی ہے کہ پھر پھر چمن چمن

صابر کا کلام تبرّک کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ سندھ میں ولی کے معیار سخن کی شمع جلا کر اردو شاعری کو اسی معیار پر قائم کرتا نظر آتا ہے۔ اس کے ہاں اردو کلام صرف منہ کا ذائقہ بدلنے یا یک وقت کئی زبانوں پر قدرتِ اظہار کی نمائش کی حیثیت نہیں رکھتا۔ یہاں ایک سنجیدہ کاوش، ایک لہجہ، اُستادانہ قدرت اور شاعری کو ایک معیار تک لے جانے کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ معیار ہے جسے صابر اپنی شاعری میں دریافت کر رہا ہے :

اہلِ معنی پسند کرتے ہیں تازہ مضمون و انتخابِ سخن

میر حیدر الدین کامل کے بھتیجے میر حفیظ الدین علی (م - ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء) بھی اسی دور کے شاعر ہیں۔ ''مقالات الشعرا''[1] میں ان کے دو شعر ملتے ہیں جن میں صنعتِ ایہام کو صرف ایک معنی کی مناسبت سے نہیں بلکہ یک وقت چار چار پانچ پانچ معانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اسی لیے ان کے اشعار ایک معمہ بن کر رہ گئے ہیں۔ قانع نے لکھا ہے کہ ''فہمِ آں بر ہمہ کس از قبیل دشوار . . . کلام وے در ہندوی طرز ایہام واقع، اما چہ ایہام کہ از دو سہ و چہار پنج معنی ہم گاہ گاہے تجاوز دارد'' اور یہ لکھ کر ان کے ایسے اشعار درج کیے ہیں جو نسبتہً آسان اور عام فہم ہیں :

اچار ہوا کھٹا باڑ لیتی ہے چٹنی
مرکا بنا تو آ کے سوئی سلونی اچٹھی
بیل ہے کیوں کناری سونا نہیں سہر کا
چوپنے مُجھی ہیں باتیں سوتی تو دیکھ لرکا[2]

قانع نے میر حفیظ الدین علی کو ''خسروِ ثانی'' لکھا ہے۔ اس کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ ان کے اشعار معنی کے اعتبار سے پہلی، کہہ مکرنی کے دائرے میں آتے ہیں، اور یہ وہ چیز ہے جس کی وجہ سے امیر خسرو کا اردو کلام مشہور ہے ورنہ شیرینی

اور لطافت میں حفیظ الدین علی کو امیر خسرو سے کوئی نسبت نہیں ہے :

میاں محمد سرفراز عباسی (م - ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء) سندھ کے تاجدار اور فارسی کے شاعر تھے۔ قدیم بیاضوں میں ان کا اردو کلام بھی ملتا ہے۔ ایک فارسی قطعے میں ایک مصرع اردو کا خوبصورتی سے نظم کیا ہے جس سے عالمِ وصل کی کیفیت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

دوش دیدم خجستہ دفترکے ایستادہ بناز در برکے
دست بگرفتمش بہ ہندی گفت ''چھوڑ دے ہاتھ چوڑیاں کرکے''

دو اور شعر دیکھیے جن میں احساس و جذبہ کے ساتھ لہجہ بھی شامل ہو گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرفراز عباسی کے شاعرانہ مزاج کو اردو شاعری سے خاص مناسبت تھی :

قفس کے بیچ میں بلبل کہاں فریاد کیا کیجے
لکھا قسمت کا ہونا تھا چمن کوں یاد کیا کیجے
ارے بلبل کسے پر باندھتی ہے آشیاں اپنا
نہ گل اپنا نہ باغ اپنا نہ لطفِ باغباں اپنا

یہ وہ زمینیں ہیں جو اس وقت دکن اور دہلی سے لے کر سندھ تک مقبول تھیں اور جن میں اس دور کے زیادہ تر شعرا نے طبع آزمائی کی ہے۔ سراج، داؤد اور مظہر جانجاناں وغیرہ کی غزلیں انھی زمینوں میں ملتی ہیں۔

اسی دور کے شاعروں میں روحل خان روحل کا نام بھی آتا ہے جو بلوچوں کے زنگیجہ خاندان سے تعلق رکھتا تھا۔ روحل کی شاعری میں توحید، نفی و اثبات اور ہمہ اوست کے موضوعات ملتے ہیں۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ان کے کلام سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ روحل سچل سرمست کے پیش رو تھے۔ ان کا کلام بھگتی تحریک کے زیرِ اثر تصوّف میں ڈوبا ہوا ہے۔ درویشی ان کی شاعری کا مزاج ہے اور ترکِ دنیا، ذکرِ الٰہی اور عشق ان کے خاص موضوعات ہیں۔ روحل خود کو کبیر داس کہتے ہیں :

یون میں سکل سوں نیارا
نیں داس کبیرا کہایا
کہت روحل ہم روحل ناہیں
کبیر روپ ہمارا

---

[1] مقالات الشعرا : ص ۱۸۲ -
[2] ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ نے ان دونوں شعروں کی تشریح کی ہے۔ دیکھیے ''سندھ میں اردو شاعری''، ص ۲۵ - ۲۶ -

اُردو شاعری کی یہ روایت مختلف رنگوں میں سرزمینِ سندھ پر پھلتی پھولتی رہی اور آگے چل کر حافظ عبدالوہاب سچل سرمست (۱۱۵۲ھ—۱۲۴۲ھ/ ۱۷۳۹ع—۱۸۲۹ع) کے ہاں وہ جم کر نکھری۔ سچل سرمست سرائکی، سندھی اور اُردو کے شاعر ہیں۔ اردو میں ایک دیوان اُن سے یادگار ہے۔ اُن کے کلام کا بنیادی موضوع تصوّف ہے۔ وحدت الوجود اور ہمہ اوست اُن کا فلسفۂ حیات ہے۔ عاشقی و درویشی ان کا مزاج ہے۔ ذکر اور بےنیازی اُن کے کلام کی جان ہے۔ سچل سرمست کے اردو کلام کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی بات کو سادگی سے بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اِن کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ شمالی ہند کی طرح اب سندھ میں بھی زبان و بیان نکھر گئے ہیں اور یہاں بھی وہی معیار قائم ہو گیا ہے۔ سچل کے کلام میں ایک دھیمے دھیمے بولتے ہوئے لہجے کا احساس ہوتا ہے جو پُر اثر ہے :

مری آنکھوں نے اے دلبر، عجب اسرار دیکھا تھا
میانِ ابر اُس خورشید کا انوار دیکھا تھا
مرا تو کام تھا اُس ہادی و رہبر کی صورت سے
اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا
برابر ہیں ہرجا جس طرح سورج کی یہ کرنیں
پھر مظہر اسی انداز سے انظار دیکھا تھا

"عشق" اُن کی شاعری کا خاص موضوع ہے جس میں مجازی و حقیقی دونوں پہلو نمایاں ہیں۔ اسی لیے وہ خود کو "ہم گوئے ہم چوگاں" کہتے ہیں جس سے فلسفۂ ہمہ اوست پر بھی روشنی پڑتی ہے :

سچلؔ نہ میرا نام ہے وہ نام میرا پاک ہے
میں خود سراپا عشق ہوں ہم گوئے ہم چوگاں ہوں
آخر یہ مطلب پا لیا مرشد نے یہ ہم سے کہا
بن عشق دلبر کے سچل کیا کفر کیا اسلام ہے

سچل کے ہاں عشق کا تصوّر سرمستی اور جنون کا ہے جس میں سوائے محبت کے کوئی اور چیز یاد نہیں رہتی۔ اس کا اظہار بار بار اور طرح طرح سے وہ اپنے کلام

میں کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عاشق جلا دے آگ میں ساری کتابوں کے ورق
اک نام میرا یاد کر یہ دوست کا پیغام ہے
نے ورد خواں، نے متّقی، زاہد نہ میں عابد بنا
مجنوں ہوں مفتوں ہوں دیوانہ ہوں مستانہ ہوں

یہی وہ معیار ہے جس سے وہ "بشر" کو دیکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ یوں اگر دیکھا جائے تو گدا بھی سلطان نظر آنے لگتا ہے :

صورت بشر کی ہے مری، ظاہر گداگر ہوں بنا
باطن کو پہچانے مرے سلطان ہوں سلطان ہوں

عشق کی اسی سطح پر عاشق اور معشوق اور خود عشق ایک ہو جاتے ہیں۔ یہی ہمہ اوست ہے :

میں یار ہوں، کہ ہوں خود، کچھ بھی نہیں تفاوت
سمجھا "انا معی" کو دیگر کلام کیا ہے
برائے خواہشِ الفت ہوا اظہار وہ بےچون
اسی دنیا میں وہ دلدار بن انسان آیا ہے
وہی ظاہر وہی باطن، وہ ہم تم کا نگہبان ہے
نکل اس کفر اور اسلام کی حد سے یہ فرمان ہے

"اسی" کا پرتو محبوب کی شکل میں سچل کو ہنساتا اور رلاتا ہے۔ وصل فراق بن جاتا ہے اور فراق وصل :

جان سے وہ بےجان ہے اُس کے دام میں جو بھی آیا ہے
دو جگ اس کے نُور میں چھپے ہیں سچل ابھر بھی چھایا ہے
دلبر کے در پہ میں تو دیوانہ ہو رہا ہوں
یارو میں دو جہاں سے بیگانہ ہو رہا ہوں

وصل فراق بن جائے تو پھر جدائی، انتظار، بےقراری، بےہوشی اور بےنیازی ایک مستقل کیفیت بن جاتی ہے۔ سچل کا کلام اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

مجھ کو فنا کرے گی جاناں تری جدائی
فرقت میں تیری در در کرتا ہوں میں گدائی

تیرے فراق سے میں دیوانہ بن چکا ہوں
مجھ کو ہوئی ہے حاصل اُلفت میں جگ ہنسائی
دو چار دن کا میلہ دو چار دن فراق
سیکھی کہاں سے تو نے یہ رسمِ آشنائی
آؤ سنو اے یارو! ہے عشق انتظاری
آرام ہے نہ پَل بھر ہردم ہے بے قراری

ہجر کی یہی کیفیت ، برہ کی یہی آگ ، فراق میں دھیمے دھیمے سلگنے کا یہ عمل سچل کی شاعری میں اُبھرتا ہے جس کا اظہار وہ بار بار اپنے کلام میں کرتے ہیں ۔ دوہے کے انداز میں غزل کا یہ شعر دیکھیے ۔ یہاں "برہ" ہی مجسّم ہو کر سامنے آتا ہے :

برہا ہے سب مشکل بازی کون رہے ہاتھ لگانے کا
جس نے ہاتھ لگایا اس کو سارا ہوش گنوانے کا

سچل سرمست کا کلام اپنی سادگی ، جذبۂ عشق اور مخصوص موضوعات کے اظہار کی رچاوٹ کی وجہ سے اُردو شاعری کی مخصوص روایت ہی کا ایک حصہ ہے ۔ سچل کے ہاں وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جسے ولی نے "ریختہ" کے نام سے ایک نیا معیار دے کر نئی زندگی بخشی تھی اور جو سراج ، حاتم ، آبرو ، مظہر سے ہوتی ہوئی میر ، سودا ، درد تک نئی بلندیوں کو چھو لیتی ہے ۔ سچل کے زبان و بیان اسی روایت کا حصہ ہیں ۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ، سندھ میں اُردو شاعری کی روایت ہر دور میں پروان چڑھتی رہی ۔ قیامِ پاکستان (۱۹۴۷ء) کے ساتھ برِعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں سے جب وسیع پیمانے پر ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا تو تھوڑے ہی عرصے میں یہ زبان سندھ کے طول و عرض میں ایک عام مشترک زبان کی حیثیت سے بولی جانے لگی اور آج اہلِ سندھ ، جن میں زبان سیکھنے اور اپنانے کی بے پناہ خداداد صلاحیت ہے ، اس زبان کو اُسی طرح روانی کے ساتھ بولتے اور لکھتے ہیں جس طرح برِعظیم کے دوسرے لوگ اسے بولتے اور لکھتے ہیں ۔ آج کراچی ، حیدر آباد ، سکھر اور دوسرے چھوٹے بڑے شہر اُردو کے ایسے مرکز بن گئے ہیں کہ سارے برِعظیم کی نظریں اُن پر لگی ہوئی ہیں ۔ یہی وہ زبان ہے جس کے بارے میں سندھ کے نامور مفکر علامہ آئی ۔ آئی ۔ قاضی نے لکھا تھا کہ "اُردو بین الاقوامیت ، بین الاقوامی قومیت کی علامت ہے ۔ یہ زبان دنیا کی تین عظیم تہذیبوں یعنی ہند آرائی (انڈو جرمینک) ، سامی اور منگول تہذیبوں کا سنگم ہے ۔ یہ زبان سارے ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کے لیے موزوں ہے[۱]۔"

☆ ☆ ☆

---

[۱] Casual Peep at Sophia : by Allama I. I. Kazi (P. 119), Published by Sindhi Adabi Board, Hyderabad, 1967.

لسانی اشتراک

(اردو ، پنجابی ، سرائکی ، سندھی)

ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کی صلاحیت رکھنے والی یہ زبان اس صلاحیت کی اس لیے حامل ہے کہ اس نے گزشتہ بارہ سو سال کے معلوم سفر کے دوران میں نہ صرف برعظیم پاک و ہند کی کم و بیش سب زبانوں کی خصوصیات کو جذب کیا ہے بلکہ بیرونی زبانوں — مثلاً فارسی ، عربی ، ترکی ، یونانی ، پرتگالی اور انگریزی وغیرہ — سے بھی خوب خوب استفادہ کیا ہے ۔ برعظیم کی مختلف زبانوں سے اگر اردو کی گرامر کا مقابلہ کیا جائے تو ذخیرۂ الفاظ کے علاوہ صرف و نحو کے بہت سے اصول مشترک نظر آئیں گے ۔ پنجابی ، سرائکی اور سندھی تو خصوصیت سے اردو سے قریب ترین زبانیں ہیں ۔ آئیے اس بات کو قواعد کے چند اصولوں میں تلاش کریں ۔

مصدر :

اردو اور پنجابی میں مصدر ایک ہی طریقے سے بنائے جاتے ہیں ؛ یعنی دونوں میں علامت ”نا“ اس کے آخر میں لگانے سے مصدر بن جاتا ہے جیسے آنا ، جانا ، دوڑنا وغیرہ ۔ سرائکی کا مصدر ”ن“ ساکن پر اور سندھی کا ”ن“ متحرک پیش پر ختم ہوتا ہے ۔

تذکیر و تانیث :

تذکیر و تانیث اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ایک ہی طریقے سے بنتے ہیں ؛ مثلاً جو مذکر لفظ ”الف“ پر ختم ہوتا ہے اس کی تانیث ”ی“ لگا کر بنائی جاتی ہے جیسے بکرا سے بکری ، کالا سے کالی ، مرغا سے مرغی ، موٹا سے موٹی ۔ اگر مذکر الفاظ حرفِ صحیح پر ختم ہوں تو اردو ، پنجابی اور سرائکی تینوں زبانوں میں تانیث بنانے کے لیے ”نی“ لگا دیتے ہیں ؛ جیسے اونٹ سے اونٹنی ، فقیر سے فقیرنی ، نٹ سے نٹنی ، زمیندار سے زمیندارنی وغیرہ ۔ سندھی میں حرفِ صحیح

نہیں ہوتا ۔ آخری حرف متحرک رہتا ہے اور تانیث اسی طریقے سے بنتی ہے جیسے ان مذکر الفاظ کی جو ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں ۔ تانیث میں ”ی“ ”ن“ سے بدل جاتی ہے ۔ ایسے مذکر الفاظ جو ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں ، تانیث بنانے کا اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ایک ہی طریقہ ہے جیسے میراثی سے میراثن ، تیلی سے تیلن ، قصائی سے قصائن ، بھائی سے بہن ، جوگی سے جوگن ، درزی سے درزن ۔ سندھی میں آخری حرف زیر کے ساتھ متحرک رہتا ہے ۔

اسما یا اسمائے صفات :

اردو ، پنجابی ، سرائکی میں اسما یا اسمائے صفات الف پر ختم ہوتے ہیں ، جیسے گھوڑا ، لڑکا ، مُنڈا ، بڑا ، وڈا وغیرہ ۔ سندھی میں اسماء یا اسمائے صفات ، برج بھاشا کی طرح ، واؤ مجہول پر ختم ہوتے ہیں جیسے گھوڑو ، چھوکرو ، وڈو وغیرہ ۔ چاروں زبانوں میں اسما یا اسمائے صفات تذکیر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں ؛ جیسے کالا گھوڑا ، اچھی لڑکی ۔ پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں جمع مؤنث کی حالت میں اسم ، صفت اور موصوف دونوں جمع ہو جاتے ہیں ؛ جیسے اوچھیاں گھوڑیاں (سرائکی ، پنجابی) ، اچیوں گھوڑیوں (سندھی) ۔ قدیم اردو (دکنی وغیرہ) میں بھی طریقہ رائج تھا کہ فعل تذکیر و تانیث اور واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق آتا تھا ؛ مثلاً حسن شوق کا یہ شعر دیکھیے :

خوشی خرمی میں اوبلتیاں چلیاں
اکھریاں و بھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں (حسن شوق)

سودا کے دور تک بھی یہی طریقہ رائج تھا ۔ مثلاً :

جب لبوں پر یار کے مسّی کی دھڑیاں دیکھیاں
جوں زحل کی ساعتیں اس دل پہ کڑیاں دیکھیاں (سودا)

پنجابی ، سرائکی ، سندھی میں بھی یہی طریقہ ہے ؛ مثلاً سندھی میں کہیں گے چھوکرو آیو ، چھوکرا آیا ، چھوکری آئی ، چھوکریوں آیوں ۔

اضافت :

اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں اضافت اپنے افعال کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق ہوتی ہے ۔ قدیم اردو میں بالکل یہی طریقہ رائج تھا ۔

ماضی مطلق :

اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ماضی مطلق ایک ہی طریقے سے بنتا ہے ۔ جیسے :

	واحد غائب	جمع غائب	واحد حاضر	جمع حاضر	واحد متکلم	جمع متکلم
اردو :	وہ آیا	وہ آئے	تو آیا	تم آئے	میں آیا	ہم آئے
پنجابی :	اوہ آیا	اوہ آئے	توں آیا	تسی آئے	میں آیا	اسی آئے
سرائکی :	او آیا	او آئے	توں آیا	تساں آئے	میں آیا	اساں آئے
سندھی :	ہو آیو	ہو آیا اُہے آیا	توں آئیں	توهیں آیا توهان آیا	ما آئُم ما آئیس آءون آئیس	اسیں آیاسیں/سُوں اسان آیاسیں/سُوں

مضارع :

اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں مضارع کا ایک ہی طریقہ ہے ۔ اردو ، پنجابی مصدر = آنا ۔ سندھی میں ''آنا'' کو ''اچن'' کہتے ہیں ۔ گردان یہ ہے :

اردو :	وہ آئے	وہ آئیں	تو آئے	تم آؤ	میں آؤں	ہم آئیں
پنجابی :	اوہ آوے	اوہ آون	تو آویں	تسی آؤ	میں آواں	اسیں آئیے
سرائکی :	او آوے	او آون	تو آویں	تساں آؤ	میں آواں	اساں آؤں
سندھی :	ہو اچے	ہو اچن	تو اچیں	توهیں اچو	آءون اچاں	اسیں اچوں

اصولِ قواعد کے اشتراک کی یہ صرف چند مثالیں تھیں ۔ ذخیرۂ الفاظ ، سابقے لاحقے ، تراکیب و بندش اور اظہارِ بیان کے بنیادی سانچے ، جملوں کی ساخت ، لہجے ، روایات ، صنفیات ، تلمیحات و اشارات اور طرزِ فکر و احساس بھی کم و بیش مشترک ہیں ۔

☆ ☆ ☆

سرحد میں اردو روایت

وہ اسباب و عوامل جو سندھ ، ملتان ، پنجاب ، دہلی ، یو ۔ پی ، بہار ، گجرات ، مالوہ اور دکن وغیرہ میں اردو کی پیدائش ، ترقی اور ترویج کے تھے ، وہی معاشرتی ، سیاسی ، تہذیبی و لسانی اسباب و عوامل اس علاقے میں موجود تھے جس کے ایک حصے کو آج ہم صوبہ سرحد کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ صوبہ سرحد کے اہلِ علم جب ان حالات و اسباب کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ''اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے ۔ اردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی ، اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اس وقت سے تیار ہو رہا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستان پر دھاوے بولنے شروع کیے ۔ ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۱ء میں محمود غزنوی کے حملوں سے ہوا اور سترھویں صدی عیسوی میں نادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یہ یلغار جاری رہی[۱] ۔'' ''اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا ۔ ''ہند کو'' اس کی ابتدائی شکل ہے جو آج بھی شمال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے ۔ اس کے لوک گیت اب بھی قدیم اردو کی یاد تازہ کرتے ہیں ۔ یہ لوک گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے ان مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں جہاں افغان ، پشتو اور ''ہند کو'' کے بیج لے کر پہنچے اور وہاں انھوں نے اردو زبان کا پودا لگایا[۲] ۔'' ''چار بیت'' کی صنفِ شاعری سوائے پشتو اور اردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے ۔ یہ بھی پشتو ہی کے زیرِ اثر اردو میں آئی ۔ پیر روشان کی تصنیف ''خیرالبیان'' جو اردو نثر کی قدیم ترین تصنیف ہے اور ۹۲۸ھ/۱۵۲۱ء میں لکھی گئی ، اردو اور پشتو کے قدیم ترین تعلق پر روشنی ڈالتی ہے[۳] ۔''

---

[۱] سرحد میں اردو ؛ مرتّبہ فارغ بخاری ، ص ۱۳۳ ، سنگ میل پشاور ، سرحد نمبر ۔

[۲] ادبیاتِ سرحد ؛ جلد سوم ، مرتّبہ فارغ بخاری ، ص ۲۲۶ ، نیا مکتبہ پشاور ، ۱۹۵۵ء ۔

[۳] ایضاً ، ص ۵۱ ۔

ایک اور فاضل محقق امتیاز علی خان عرشی نے بھی ، جنھوں نے اردو اور پشتو کے تعلق پر اولین اور قابلِ قدر کام کیا ہے ، یہی نتیجہ نکالا ہے کہ "اردو زبان کی پیدائش کا سب سے بڑا سبب ہندوستان میں افغانوں کی آمد تھی اور اس نئی زبان میں عربی ، فارسی ، ترکی اور مغلی کا سب نہیں تو بہت بڑا حصہ بھی افغانوں ہی کی زبان اور ان ہی کی وساطت سے داخل ہوا ہے ۔ خود ان زبانوں کے بولنے والوں کے ذریعے سے بہت کم لفظ یہاں آئے تھے ۔ یہ لوگ ہندوستان میں آنے سے صدیوں پہلے اسلام لا چکے تھے اور نسلوں سے عربی زبان ان کی مذہبی مقدس زبان قرار پا گئی تھی ، اس لیے ان کے ساتھ عربی الفاظ بھی آئے ۔ کچھ عربی الفاظ ان کی فارسی بولی میں دخیل تھے اور پشتو میں بھی ۔ اس بنا پر عوام و خواص اور مغربی و مشرقی دونوں قسم کے افغانوں کے ذریعے سے اردو میں داخل ہوئے ۔ ترکی زبان افغانستان کے کچھ علاقے کی زبان بھی تھی ۔ جب افغانی ہندوستان میں وارد ہوئے تو ان کے ساتھ سب زبانیں بھی آئیں اور رفتہ رفتہ یہاں کی دیسی زبانوں میں بھی ان کے الفاظ داخل ہو گئے ۔ چونکہ افغانوں نے اپنا ہندوستانی دفتر بھی فارسی ہی میں رکھا تھا اس لیے قدرتی طور پر فارسی اور وہ عربی الفاظ زیادہ اختیار کیے گئے جو فارسی میں آزادانہ استعمال کیے جاتے تھے ، لیکن اس کے ساتھ بہت سے خالص پشتو لفظ بھی داخل ہوئے ۔ ان پشتو الفاظ کی فہرست میں وہ سب الفاظ داخل ہیں جو اصلاً سنسکرت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کی مروجہ شکل ہندی میں نہیں پائی جاتی اور اس لیے یہ کہنا چاہیے کہ وہ افغانستان میں ڈھل کر یہاں آئی ہے ۔ اسی طرح پشتو اور اردو کے مشترک لفظ بھی ، جن کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل نامعلوم یا مشتبہ ہے اس وقت تک پشتو ہی کے تسلیم کیے جائیں گے جب تک ان کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل کا قرار واقعی پتا نہ چل سکے . . . ہماری زبان میں بہت سے عربی ، فارسی اور ترکی لفظ اپنے اصل تلفظ سے ہٹ گئے ہیں ۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب تغیرات ہندی لہجے کا نتیجہ ہوں ۔ لیکن جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ افغانی بھی ان لفظوں کو بالکل ہمارے مطابق بولتے ہیں تو یہ سوال آتا ہے کہ کیا ہم نے ان سکوں کو ڈھالا اور یہاں سے افغانستان بھیجا یا وہاں سے ڈھلے ڈھلائے ہم تک پہنچے[۱] ؟"

۱- اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ : از امتیاز علی خان عرشی ، ص ۹۳۷ - ۹۳۹ ، مطبوعہ "اردو ادب کے آٹھ سال" ، کتاب منزل ، کشمیری بازار لاہور ۔

کرنل راورٹی بھی پشتو لغت کے مقدمے میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لکھتا ہے کہ پشتو زبان میں بہت سے لفظ ایسے ملتے ہیں جو اردو میں بھی نظر آتے ہیں مگر ان سب کا سراغ واضح طور پر سنسکرت میں نہیں ملتا ۔ کم از کم اس وقت تک کہ انھیں کسی اور اصل زبان کا ثابت کیا جائے خالص پشتو اصطلاحیں سمجھنے کی طرف مائل ہوں جو بالکل اسی طرح ریختہ میں شامل ہو کر گھل مل گئی ہیں جیسے سنسکرت ، عربی ، فارسی بلکہ پرتگالی اور ملیالم کے لفظ ۔ محمود غزنوی کے حملے کے بعد سے یہاں (ہندوستان) ان کی مستقل بستیاں آباد ہیں اور ان کی اولاد ہندوستانی پٹھان کہلاتی ہے جو ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا حصہ شمار ہوتے ہیں اور تقریباً سب کے سب اردو بولتے ہیں[۱] ۔"

"ہندوستانی پٹھان" اس برِعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں اور آج تک ان لوگوں کے مزاج میں وہ نسلی خصائص موجود ہیں جو سرحد کے پٹھانوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں ۔ دہلی سلطنت کے سارے بادشاہ اور ان کے بہت سے عمال و متوسلین اسی علاقے سے آئے تھے ۔ علاؤ الدین خلجی کا خاندان بھی اسی علاقے سے گیا تھا ۔ امیرانِ صدہ کا جو جال علاء الدین خلجی نے گجرات ، مالوہ اور دکن کے طول و عرض میں پھیلایا تھا اور جسے بعد میں محمد تغلق نے اور مستحکم کیا ، ان میں متعدد خاندان اسی علاقے سے آنے والوں پر مشتمل تھے ۔ لودی خاندان کے بادشاہ اسی علاقے سے آ کر برعظیم کے بادشاہ بنے تھے ۔ شیر شاہ سوری اسی علاقے سے برعظیم میں قسمت آزمائی کے لیے آیا تھا ۔ تاجروں ، سوداگروں کے علاوہ درویشوں اور عالموں کی ایک موثر تعداد بھی یہیں سے گئی تھی ۔ خواجہ معین الدین چشتی ، قطب الدین بختیار کاکی ، مجدد الف ثانی اور دوسرے بہت سے اہل اللہ نے یہیں سے ہجرت کی تھی اور اپنی روحانیت کے نور سے برعظیم کی آنکھیں روشن کی تھیں ۔ "ظاہر ہے کہ جو قوم ہندوستان میں اتنے مختلف حصوں کے اندر سینکڑوں ہزاروں برس سے آ جا اور رہ رہی ہو اس کا یہاں کی تہذیب و تمدن ، سیاست و معاشرت اور زبان و ادب پر اثر انداز نہ ہوتا کس طرح باور کیا جا سکتا ہے[۲] ۔"

پٹھانوں نے اردو زبان کو اور اردو زبان نے پٹھانوں کو اتنا کچھ دیا ہے

۱- مقدمہ پشتو انگریزی لغت : مرتبہ کرنل راورٹی ، مطبوعہ لندن ، ۱۸۶۰ء ۔
۲- اردو زبان کی بناوٹ . . . : ص ۹۱۱ ۔

کہ ایک کی شخصیت دوسرے میں جھلکنے لگی ہے ۔ تاریخ کے صفحات کی سرسری ورق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ملکی ، فوجی و انتظامی خدمات پر یہ لوگ کتنی کثیر تعداد میں مامور تھے ۔ مغلوں نے چونکہ سلطنت لودیوں سے لی تھی ، جو پٹھان تھے ، اسی لیے مغلوں کی سیاسی طور پر یہ کوشش رہی کہ انھیں اس طرح دبا کر رکھا جائے کہ یہ سر نہ اٹھا سکیں ۔ مغلوں کی راجپوت دوستی اسی پالیسی کا نتیجہ تھی ۔ مغلیہ تاریخوں میں قدم قدم پر پٹھان دشمنی کا احساس ہوتا ہے ۔ اسی لیے آج ہم اردو زبان و ادب کی تاریخ لکھتے ہیں تو پٹھانوں کی خدمات کو فراموش کر دیتے ہیں ۔ اگر محمد بن قاسم کی فتوحات کے ساتھ وادیِ سندھ میں اتنے گہرے لسانی تغیّرات ہوئے اور آلِ غزنہ کے دَورِ حکومت میں پنجاب کی زبان میں غیر معمولی تبدیلیاں آئیں تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ان تبدیلیوں میں پٹھانوں کی زبان و معاشرت نے حصہ نہ لیا ہو ۔ ایسے سینکڑوں اردو کے ٹکسالی الفاظ پشتو ہی سے آئے ہیں ۔ مثلاً[1] :

پشتو	اردو	
انگڑ کنگ غڑ	انگڑ کھنگڑ ۔ آڑ کباڑ	
اوش	اُوش	
بُرنے	بُوتہ	جوان بُوتہ ہو گئی
پخ	پخ	
پرکٹے	پرکٹا	گیڑ
تن توش	تن توش	
ٹس ٹس	ٹس ٹس	بندوق کی آواز ۔ یونہی ٹس ٹس ہو کر رہ گئی
حال احوال	حال احوال	
پریان	میران ، پریان	
خلتہ	خلتہ	تھیلا ، پاجامے کو کاٹتے وقت تھیلا بناتے ہیں جیسے خلتہ کہتے ہیں ۔
ڈوزہ ، ڈوزے	ڈزیں مارنا	شیخی بگھارنا
سنڈہ	سنڈا	سنڈا مسٹنڈا

---

[1] اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ ؛ ص ۹۱۲ — ۹۲۵ ۔

سودہ	سادہ سُودہ	
کڑہ دڑہ	کھڑا بڑا	جیسے میرا بچہ کھڑا بڑا ۔
گیر	گھیر	حویلی سے ملحق بڑا سا احاطہ ۔
وخت	وخت	وقت
یاز	یار	عاشق

پشتو اور اردو میں نہ صرف ذخیرۂ الفاظ اور تہذیبی اثرات کا بیشتر سرمایہ مشترک ہے بلکہ فارسی اثرات نے فکر و اظہار کی سطح پر دونوں زبانوں کو ایک دوسرے سے اور قریب کر دیا ہے ۔ اردو اور پشتو کے لسانی ، تہذیبی اور تاریخی تعلق کا مطالعہ کسی محمود شیرانی کا منتظر ہے ۔

پٹھانوں نے اردو زبان کی جو خدمات "ہندوستانی پٹھان" بن کر انجام دی ہیں ان سے تاریخ ادب کا مطالعہ کرنے والا بے خبر نہیں ہے ۔ اردو کے پٹھان شعرا ، ادبا اور مصنّفین کی ایک طویل فہرست ہے جو صدیوں کی تاریخ میں بکھری پڑی ہے ۔ اردو نثر کا قدیم ترین نمونہ "خیر البیان" مصنّفہ **بایزید انصاری** (م-۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) میں ملتا ہے ۔ "خیرالبیان" میں پیر روشان بایزید انصاری نے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے اپنے اسلامی عقائد کو پیش کیا ہے اور اپنی اس تصنیف میں ایک ہی بات کو چار زبانوں میں لکھا ہے ۔ پہلے عربی میں ، پھر فارسی میں ، پھر پشتو میں اور اس کے بعد اردو میں ۔ بیک وقت یہ چار زبانیں اس لیے استعمال کی گئی ہیں تاکہ پیر روشان کے عقائد و خیالات ساری دنیائے اسلام ، صوبہ سرحد اور برعظیم میں پھیل سکیں ۔ یہ نثر اپنی قدامت کی وجہ سے آج بھی لسانی نقطۂ نظر سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے ۔ ساڑھے چار سو سال سے زیادہ کا عرصہ کسی زبان کی تاریخ میں ایک بہت طویل عرصہ ہوتا ہے ۔ بایزید کہتے ہیں[1] :

> "لکھ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے اکتھر سہن بسم اللہ ، تمام ۔ میں لہ کتوالولگا مزدوری اتہن کی جے لکھیں پرن بکرن اکھر کہ تمکنی پرن لکھیں اسی کارن جے سبھی ہوئے بیان . . . قران میں ہے (کا عیان) ۔"
> (ص ۱)

---

[1] خیرالبیان ؛ مصنّفہ بایزید انصاری ، مرتّبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی ، ص ۱ — ۲ ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی ۱۹۶۷ء ۔

"لکھو وہ اکھر جے سب جیب سہن جڑ تھویں ، اس کارن جے لفظ پاؤں اوسیاں توں سبحان ہے کج کا میں ناہیں چالتا ہن قران کے اکھر رہے سبحان ۔" (ص ۳)

"لکھنا اکھر کا تجھ سی ہے ، دکھلاونا اور سکھلاونا مجھ سی ہے ، لکھ میرے فرمان سہن جیوں اکھر قران کی ہن کی ہیں ، لکھو کوئی اکھر اور ہر تمکتا کہ جزم کہ اور نشان جے وہ اکھر پچھانیں ، او میاں ! لکھ کوئی اکھر چار چار عیاں دریان سکھنے جے پڑھیں تو سانس نکالیں کوئی دویں جیہہ اکھر سہن اوسیاں ! ۔" (ص ۳)

بایزید انصاری کے ، عربی فارسی پشتو کے ساتھ ، اردو زبان میں اپنے خیالات کے اظہار سے اس بات کی مزید تصدیق ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں بھی ، یہی وہ زبان تھی جس سے سارے برعظیم کے لوگوں کو مخاطب کیا جا سکتا تھا ۔ یہی حیثیت اس زبان کو آج بھی حاصل ہے ۔

پشتو زبان بہت قدیم زبان ہے لیکن اس کے ادب کی مسلسل تاریخ بہت پرانی نہیں ہے ۔ **خوشحال خان خٹک** (۱۰۲۲ھ—۱۱۰۰ھ/۱۶۱۳ء—۱۶۸۸ء) وہ پہلا شاعر ہے جس نے پشتو کو رسم الخط بھی دیا اور اسی میں اپنی شاعری سے نئی روح پھونکی ۔ وہ خود کہتا ہے :

"نظم ہو خواہ نثر خواہ رسم الخط ، ہر لحاظ سے پشتو زبان پر میرا بڑا احسان ہے ۔ کیونکہ پہلے اس میں نہ خط تھا اور نہ کوئی کتاب ۔ یہ تو میں نے اس میں کئی کتابیں تصنیف کر ڈالیں[1] ۔"

"پشتو زبان ایک تو مشکل ہے ۔ دوسرے اس میں بحر نہیں ملتی ۔ مجھے یہ چند بحریں بڑی مشکل سے ہاتھ آئیں[2] ۔"

اس حرّیت پسند شاعر نے ساری زندگی پشتو کی خدمت میں صرف کر دی لیکن جب ہم اس کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو مشترک سرمایۂ الفاظ ، انداز فکر ، فارسی اثرات ، بحور و اوزان کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان کی شیرینی بھی اس کا دامن دل اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ ایک غزل[3] میں وہ

۱۔ منتخبات خوشحال خان خٹک : ص ۲۷۱ ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور ۔

۲۔ ایضاً : ص ۱۹۷ ۔

۳۔ سنگ میل : پشاور ، سرحد نمبر ، ص ۲۳۵ - ۲۳۶ ۔

اردو کے الفاظ التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

پہ سینہ کنبرم داودہ سینہ بھر جاگی
ما اوستا محبت گورہ کیسے لاگی
در رقیب دینا د یادہ شوہ کہ خسہ شوہ
مینہ خواہ پہ خندہ راکڑہ بھر بھاگی
پہ بازنے بازنے وطے گٹل نہ شے
غکہ ما پہ مسخر و وژنے بے جاگی
زہ خوشحال چہ لالہ ورایہ در بنکارہ شوم
پہ خندانے وے چہ آؤ میرا بے راگی

عبدالرحمان بابا (۱۰۴۲ھ—۱۱۱۸ھ/۱۶۳۲ء—۱۷۰۶ء) بھی اسی زمانے کے شاعر ہیں ۔ جب انھوں نے شعور کی آنکھ کھولی تو خوشحال خان خٹک کی شاعری صوبہ سرحد کی فضاؤں میں گونج رہی تھی ۔ رحمان بابا نے پشتو کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی ۔ غزل ریختہ[1] کے یہ اشعار ایک طرف اردو زبان سے رحمان بابا کے تعلق کی اور دوسری طرف اس صوبے میں اردو کے رواج کی داستان سنا رہے ہیں ۔ زبان صاف ہے ، بیان پر فارسی کا اثر گہرا ہے اور یہ وہی استعمال کی گئی ہے جو مغلیہ دور میں ریختہ کی شکل میں سارے شمالی ہند میں ملتی ہے ۔ رحمان بابا کی یہ غزل پڑھیے :

بوصل تو مارا کجا ہات ہے ۔۔۔ کہ وصلے تو خیلے بڑی بات ہے
بکوئے تو گفتم کہ مسکن کنم ۔۔۔ ولے کے مرا ایں دراجات ہے
خم زلف تو گوشہ ابرواں ۔۔۔ دلم را عجائب مقامات ہے
ہمیں دادی دشنام و گالی مرا ۔۔۔ بسوزیم ہمیں از تو سوغات ہے
نگاہم نہ اسروز خونم بریخت ۔۔۔ کہ دائم ترا ہمچو عادات ہے
ز آغوش رحمان مرو بارقیب ۔۔۔ کہ ایں سفلہ بد خوئی و بد ذات ہے

غرض کہ اردو شاعری و زبان کی روایت کسی نہ کسی شکل میں ہر زمانے میں صوبۂ سرحد میں نظر آتی ہے ۔ پشتو بولنے والا جب اردو کو اپناتا ہے تو وہ جلد ہی اُس معیاری زبان پر عبور حاصل کر لیتا ہے جس میں ہر علاقے کے لکھنے والے ایک سطح پر برابر کے شریک ہیں ۔

۱۔ دیوان عبدالرحمان بابا : ص ۲۷۷ ، پشتو اکیڈمی پشاور ۔

میر و میرزا کا دور ہے اور اردو شاعری ایک نئے نقطۂ عروج کو چھو رہی ہے کہ **قاسم علی خان آفریدی** فصیح ، شیریں اور سادہ زبان میں اپنی غزل کے نغمے چھیڑتا ہے ۔ اس کی غزل میں استادانہ رنگ بھی ہے اور قادر الکلامی بھی ۔ ردیف کی معنویت ، قافیے کا شعور اور مخصوص لہجہ اس کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے کہ اس کی شاعری پر پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ قاسم علی خاں کا دیوان ، جس کا مخطوطہ پشاور یونیورسٹی میں محفوظ ہے ، شائع ہو چکا ہے اور کافی کلام ضائع ہونے کے باوجود اس دیوان میں دو سو کے قریب غزلیں ہیں ۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے قاسم علی خاں کے رنگِ سخن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

وہ آپ دکھانے کو ، صورت مجھے آتا ہے
جب اپنی نحوست کے ایام نکلتے ہیں
وحدت کا تماشا ہی کثرت کے مظاہر ہیں
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں
کسی سے میں تری وصلت کی التجا نہ کروں
مروں پرشک پہ اظہارِ مدعا نہ کروں
ازل سے تا ابد تک آفریدی ساتھ ہے اُس کے
میانِ دوستی صاحب سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی خان آفریدی کا کلام دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے شعرا کا کلام دستِ بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا ورنہ یہ کلام بذاتِ خود سرحد میں اردو شاعری کی ماضی میں پھیلی ہوئی روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے ۔

قاسم علی خاں کے دور میں ایک اور شاعر **مولوی محمد عثمان قیس** (م ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ع) کا کلام بھی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے ۔ دیکھیے کیسا غریب صورت شعر کہا ہے :

رُخِ پُرنور سے گیسو نہ ہٹے آج تلک
مجھ سیہ بخت کی قسمت میں سحر ہو نہ سکی

ایک اور شعر سنیے :

ملک کرتے ہیں ذکر اس کا ، فلک کرتا ہے فکر اس کا
قضا اس کی طلب جو ہے ، قدر حاضر ہے خدمت

حیدر پشاوری[1] (۱۷۲۹ع — ۱۸۰۰ع) نے آٹھ دیوان مکمل کیے تھے جس کی طرف ایک شعر میں خود اشارہ کیا ہے :

پیرِ کہنہ تری تعریص بڑھی جاتی ہے   آٹھ دیوانوں کی تکمیل پہ قانع نہ ہوا

یہ سب دیوان دستِ بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکے لیکن چند غزلیں آج بھی اُن سے یادگار ہیں ۔ چند اشعار دیکھیے جن سے حیدر کی اُستادی ، قادر الکلامی اور جوان فکری کا اندازہ ہو سکتا ہے :

قاصد بیاں نہ کیجیو اس طرح حالِ دل
حالت مری کو سن کے وہ حیران رہ نہ جائے
تم وقتِ نزع بھی جو نہ آؤ تو خوب ہے
مجھ پر کسی کا کوئی احسان رہ نہ جائے
لڑکپن میں نزاکت ہے ، ادا ہے ، چلبلا پن ہے
غضب ڈھائے گا یہ نامِ خدا اک دن جوان ہو کر
گل ہنس کے ہوا گویا جو تو ہے وہی میں ہوں
اے بلبلِ خوش لہجہ جو تو ہے وہی میں ہوں
تم اور اس جگہ یہ عجب انقلاب ہے
ہم اپنے گھر میں دیکھ کے تم کو حیران ہیں
میں اور خفا ہوں آپ سے جی توبہ کیجیے
سچ پوچھیے جو آپ تو حیدر کی جان ہیں

ان اشعار میں ایک رعنائی ، ایک تازگی ہے ۔ بیان صاف اور سادہ ہے ۔ زبان روزمرہ اور محاورے کی چاشنی لیے ہوئے ہے اور مزاج کی شوخی اشعار میں شگفتگی کا رنگ بھر رہی ہے ۔

صوبہ سرحد کے علاقے میں امن کم اور انتشار زیادہ رہا ہے ۔ ایک تو یہ علاقہ ہمیشہ سے فاتحین کی گزرگاہ رہا ہے ۔ دوسرے یہاں سے ہندوستان کی طرف ہجرت کا لامتناہی سلسلہ رہا ہے ۔ اس لیے یہاں کے پڑ پوروں نے پھول پھول برعظیم کے مختلف حصوں میں جا کر دیے اور اردو زبان کی رونق میں اضافہ کیا ۔ اور وہ لوگ جو یہاں رہ کر اپنی صلاحیتوں کی داد دیتے رہے ، ان کا کام جلد جلد آنے والے

---

[1] ادبیاتِ سرحد ; جلد سوم ، فارغ بخاری ، ص ۱۳۰ ، نیا مکتبہ پشاور ۱۹۵۵ع ۔

انقلابات کی آندھیوں نے برباد کر دیا ۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے زمانۂ حکومت میں یہاں کی بہت سی چیزیں زیر و زبر ہو گئیں لیکن انگریزوں کی حکومت کے بعد جب حالات پُرامن ہوئے تو ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے وسط سے اب تک اردو شعر و ادب کا چراغ یہاں کسی وقت بھی نہیں بجھا بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ روشن سے روشن تر ہوتا جا رہا ہے ۔

☆ ☆ ☆

بلوچستان کی اردو روایت

ایک لاکھ چونتیس ہزار دو مربع میل کے بنجر پہاڑوں اور سنگلاخ چٹانوں والے اس بے آب و گیاہ علاقے کی ، جس کے شمال میں افغانستان اور مغرب میں ایران واقع ہے ، نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیک وقت کئی زبانیں بولی جاتی ہیں اور زیادہ تر لوگوں کی مادری زبانیں دو ہیں ۔ یہاں پشتو بولنے والے پٹھان بھی آباد ہیں اور بلوچی و براہوئی قبائل بھی ۔ یہی اس صوبے کی تین بڑی آبادیاں اور ان کی تین خاص زبانیں ہیں ۔ باقی بولیاں انھی کی شاخیں ہیں ۔ بلوچی وسطی ایران کی ایک بولی ہے جو بقول گریرسن[1] ایرانی بولیوں میں قدیم ترین بولی ہے ۔ اس بولی پر کُردی کی بھی گہری چھاپ ہے ۔ براہوئی دراوڑی زبان کہی جاتی ہے ۔ بارکھان کے علاقے میں ایک زبان اور بولی جاتی ہے جسے عرفِ عام میں "کھیت رانی" کہتے ہیں ۔ اس زبان میں عربی ، فارسی ، براہوئی ، سرائکی ، پشتو اور بلوچی اثرات مل جل کر کھچڑی بن گئے ہیں اور بلوچستان میں اس کھچڑی زبان کو وہی حیثیت حاصل ہے جو صوبہ سرحد کے علاقے میں "ہندکو" کو حاصل ہے ۔ صدیوں سے مختلف زبانوں سے واسطہ رہنے کی وجہ سے یہاں کے لوگوں میں زبانیں سیکھنے اور انھیں اپنانے کی غیرمعمولی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے ۔

براہوئی اور بلوچی زبانوں میں ادب کی روایت کمزور ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ خانہ بدوش زندگی اور کمزور مادی و معاشی وسائل نے اس روایت کو پروان چڑھنے نہیں دیا ۔ لیکن قدیم بلوچی شاعری میں نہ صرف انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے بلکہ اس میں خالص اور بے میل شاعری کے ایسے خوبصورت نمونے بھی ملتے ہیں جن سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت صنعتی دور کی زندگی نے ہم سے چھین لی ہے ۔ پاکستان کی سب زبانوں میں چند باتیں مشترک ہیں ۔

---

[1] دی امپیریل گزیٹیر آف انڈیا ؛ جلد اول ، ص ۳۵۳ ، مطبوعہ آکسفورڈ ، ۱۹۰۹ع ۔

ایک تو یہ کہ اسلامی عقاید اور اُن کو بیان کرنے والے الفاظ کا ذخیرہ سب زبانوں میں مشترک ہے۔ قرآن پاک میں تقریباً اسّی ہزار الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ باقی اُن کی مختلف شکلیں اور تکرار ہیں۔ اُردو میں کم و بیش پانچ سو سے زیادہ بنیادی الفاظ ہمارے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ یہ الفاظ پاکستان کی سب زبانوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔

دوسرے یہ کہ فارسی الفاظ، تلمیحات، رمزیات، بندش و تراکیب کا ذخیرہ بھی ان سب زبانوں میں مشترک ہے۔ اُردو زبان میں ان الفاظ کا سب سے بڑا ذخیرہ ہے۔ اس سطح پر بھی پاکستان کی سب زبانوں کا اُردو سے گہرا رشتہ ہے۔

تیسرے یہ کہ پاکستان کی ہر زبان کے متعدد الفاظ اُردو کے ذخیرۂ الفاظ کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ اب ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے؛ مثلاً[1] براہوئی ہی کے بہت سے الفاظ، جو دراوڑی زبان ہے، اُردو میں جذب ہو گئے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

اکاڑی، ھتّہ، انگل، بابو، بچو، بدنی (بدھنی، بدھنا، مٹی کا لوٹا)، بھرتی، بیڑی (زنجیر)، بوھاری (جھاڑو، اُردو میں جھاڑو بوہارو یا جھاڑو بوہار آتا ہے۔ جھاڑو، جھاڑ کنسہ اور بوہارو، بوہار سمبل)، چکھی (چکھنا)، چخ، چپ چپ، چوکھاٹ، (چوکھٹ)، چلم، چوتی، داتی، دھوبی، دُھوں (دھواں)، ڈبی (ڈبیا)، ڈنڈ (جرمانہ)، ڈنڈا، ڈنگ؛ (ڈنک؛ جیسے ڈنک مارنا)، ڈول، ڈوم، سمبھال (سنبھال)، کجتل (کاجل)، کھڈ، گزبڑ، کڑی (زنجیر کا ایک ٹکڑا)، کورا (جیسے کورا کپڑا)، کنڈ، کونڈا، گاڈی (گاڑی)، گھوڑی، گنڈی (پتنگ)، لٹ (لٹو)، لنگ، لوٹ (لوٹ کا مال)، ماڑی (کئی منزلہ مکان)، موچی، نہ (نہیں کے معنی میں)، ناچ، ہڈ (ہڈی)، ٹولا (گروہ کے معنی میں)، تول، تولہ، ٹوکری، پاپ، پیچھاڑی (پچھاڑی)، پُورا، جانی (معشوقہ کے معنی میں)، جاڑ (جھاڑ، درخت)، جھٹ (جیسے جھٹ پٹ)، جی، ہلتہ وغیرہ وغیرہ۔

بلوچی چونکہ ایرانی زبان کی شاخ ہے اس لیے اس میں فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور یہ سرمایہ بلوچی اور اُردو میں زیادہ تر مشترک ہے۔ سولھویں صدی عیسوی میں، جب ہمایوں بادشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا تو ایران جاتے

---

[1] براہوئی اور اُردو: از کامل القادری، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ء، ص ۳۷ تا ۴۶۔

ہوئے بلوچستان سے گزرا۔ یہاں کے سردار نے اُسے پناہ دی اور جب ہمایوں ایران سے فوج جمع کر کے واپس ہوا تو میر چاکر خان بھی اس کے ساتھ ہو لیا۔ ہمایوں سے اورنگ زیب تک بلوچستان کا تعلق دہلی سے ہمیشہ قائم رہا۔ اس تعلق کی بنا پر بلوچستان کی اس دور کی رزمیہ نظموں میں اُردو زبان کا رنگ روپ جھلکتا ہے۔ جیسا کہ پنجاب، سندھ اور سرحد کے اہلِ علم اپنے اپنے علاقوں کو سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی وجوہ کی بنا پر اُردو کا گہوارۂ اولیں بتاتے ہیں اسی طرح جب بلوچستان کے ماہرینِ تاریخ و ادب اس علاقے کے معاشرتی و تہذیبی عوامل کا جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

> "اُردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے جو خلافتِ مشرقی کا صوبہ طوران ہوتا تھا اور محمد بن قاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہیں[1]۔"

اس لسانی و تہذیبی اشتراک کے علاوہ بلوچستان میں اُردو کی باقاعدہ روایت اٹھارویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے۔ کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اُردو ہے۔ عربی مدارس میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ذریعۂ تعلیم اُردو ہے۔ انگریزوں کے دورِ حکومت میں یہاں کی دفتری و عدالتی زبان اُردو ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اُردو اخبارات، ہفت روزہ، پندرہ روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو جاتی ہے۔ خط و کتابت میں بھی اُردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں اُردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے۔ نائب محمد حسن براہوئی کا اُردو دیوان اسی روایت کی نشان دہی کرتا ہے۔ محمد حسن کا کلام[2] زبان و بیان کے اعتبار سے صاف اور سادہ ہے۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے،

---

[1] براہوئی اور اردو: از کامل القادری، ص ۳۶، اورینٹل کالج میگزین، نومبر ۱۹۶۲ء۔

[2] بلوچستان میں اردو: ص ۲۲۳، ڈاکٹر انعام الحق کوثر، مطبوعہ مرکزی اردو بورڈ لاہور، ۱۹۶۸ء۔

بلکہ اس سے پہلے کے شعرا کا کلام یا تو دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا یا کسی نجی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے۔ محمد حسن کے چند اشعار دیکھیے :

ہے شفا بخشِ جانِ عشاقاں   لعل دو آب دار نج لب کا
مُکھ میں ترا جو برقعہ اٹھایا چمن میں باد
خوشبو اسی سبب سیں صفِ لالہ زار ہے
ترے مُکھ نے چھپایا ہے صنم اس چار اشیا کو
قمر کو، مشتری کو، شمس کو، خورشیدِ اعلا کو
کر تار تار زلفِ پریشاں کو باغ میں
ہر تارِ مُو کو رشتۂ صد برہمن کرو
تم اس زلفِ پریشاں کو کرو ژولیدہ و برہم
کہ کھولے گا کفِ صیّاد دام آہستہ آہستہ

محمد حسن کے صاحبزادے میر مولا داد خان (م - ۱۹۰۶ء) بھی فارسی و اردو کے شاعر تھے۔ انھوں نے بھی غزل کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا اور اس میں سیدھے سادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا۔ سردار خیر بخش مری، سید عابد شاہ عابد، سید غلام علی الیاس، عبدالحق زاور، یوسف عزیز مگسی اور پیر بخش وغیرہ نے انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اردو میں دادِ سخن دی ہے۔ نئی نسل میں کئی بلند پایہ شعرا، دوسرے صوبوں کی طرح، بلوچستان میں بھی اپنی ذہنی کاوشوں سے اردو زبان کے سرمایۂ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔

☆ ☆ ☆

اشاریہ

مرتبۂ ابن حسن قیصر

۱- کتب ... ۱۵ے
۲- اشخاص ... ۳۹ے
۳- مقامات ... ۹۴ے
۴- موضوعات ... ۴۵ے

۱۔ کتب

الف

آبِ حیات : ۳۰، ح ۸۱، ح ۵۳۱،
۹۲۱، ۹۳۲۔
آثار الشعرا : ۵۳۲۔
ادگرلتہ : ۶۱۶۔
آرکیڈیا : ۳۶۲۔
آئین اکبری : ح ۳۷، ۵۷، ۵۸۶۔
آئینہ ہندی شاہی محل (نظم) : ۳۸۳۔
ابراہیم نامہ (مثنوی) : ۱۹۳، ۱۸۸،
۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۱، ۲۱۳،
۲۱۹، ح ۲۲۰ ؛ نوی بات کہنے
کا ارادہ ۲۲۱ ؛ پلاٹ ۲۲۱ —
۲۲۲ ؛ ہندوی تلمیحات اور دیو مالا
۲۲۲ ؛ جزئیات نگاری ۲۲۳ —
۲۲۳ ؛ بادشاہ کی تعریف ۲۲۵ —
۲۲۶ ؛ اہمیت ۲۲۹ ، ۲۷۷ ،
۲۸۳ ، ۳۳۱ ، ۳۲۳ ، ۳۲۵ ،
۵۸۸ ۔
احوالِ سلاطینِ بیجاپور : ۲۳۳ ،
۲۳۵ ، ۲۳۷ ۔
اخبار الاخیار (فارسی) : ح ۱۰۰۔
اخبار الاصفیا : ۳۹۔
ادات الفضلا : ۱۰۳۔
ادبیاتِ سرحد (جلد سوم) : ح ۶۹۹ ،
ح ۷۰۷۔
'اردو' اورنگ آباد : ح ۱۸۶۔
اردو ادب کے آٹھ سال : ۷۰۰۔
'اردو' ، کراچی : ح ۳۷۔
اردو زبان کا اصل مولد : ح ۶۷۳۔
اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا
حصہ : ۷۰۰، ۷۰۲۔
اردو شہ پارے : ح ۱۲۹، ح ۲۳۵،
ح ۲۲۷، ۲۵۲، ۲۶۲، ۳۳۰۔
اردو کی ابتدائی نشو ونما میں صوفیائے
کرام کا کام : ح ۳۷، ح ۱۵۲،
ح ۱۵۶، ح ۶۰۳، ۶۱۶۔
اردوئے قدیم : ۱۱، ح ۷۰، ۱۲۲،
۱۵۹، ح ۳۸۳، ح ۳۸۶،
ح ۳۹۳، ح ۵۰۷، ح ۵۰۹۔
اردوئے قدیم کے متعلق چند تصریحات :
ح ۶۶۱۔
ارشاد نامہ (مثنوی) : ۱۲۹، ۱۸۷ و
۲۰۲، ۲۰۳ ؛ تعدادِ اشعار ۲۰۷ ؛
سنہ تصنیف ۲۰۷ ؛ موضوع ؛ زبان
و بیان : ۲۰۷ — ۲۰۸ ، ۲۸۳
۲۸۷ ۔
افضل الفوائد : ح ۳۷۔
الف لیلہ : ۳۹۰ ، ۳۷۷ ، ۹۱
۳۸۸ ۔

الف لیلہ (اردو ترجمہ جلد ۵ اور ۸) :
ح ۳۷۷، ح ۳۷۸۔
امپیریل گزیٹئر آف انڈیا (جلد اول) :
ح ۳، ح ۹، ح ۳۹، ح ۷۹۔
امواجِ خوبی (فارسی) : ۱۲۰، ۱۲۶،
۱۲۷۔
انڈو آرین اینڈ ہندی : ح ۱۰ ،
ح ۱۵۳، ح ۵۹۵، ح ۶۱۰۔
انشائے ابوالفضل : ۳۶۲۔
انشائے غنیمت : ۶۳۱۔
انوارالعیون : ۳۱۔
انوار سہیلی : ۳۳۶۔
انوار سہیلی : (دکنی میں ترجمہ) :
۵۲۳، ۵۲۵۔
انواع العلوم : ۶۲۵۔
اولیائے بیجاپور : ح ۳۰۶۔
اورینٹل کالج میگزین لاہور : اگست
۱۹۳۱ع : ح ۵۲ ، ح ۶۰۔
فروری ۱۹۳۳ع : ح ۶۱۷ ،
ح ۶۳۱، ح ۶۳۶ ، ح ۶۹۳۔
مئی ۱۹۳۷ع : ح ۶۶۷ - فروری
۱۹۳۸ع — فروری ۱۹۳۹ع :
ح ۶۱۶ - مئی اور نومبر ۱۹۳۸ع :
ح ۶۲۱ - فروری ۱۹۳۹ع :
ح ۶۱۸ - مئی ۱۹۳۱ع : ح ۶۶۰۔
نومبر ۱۹۳۱ع : ح ۵۳۳ - نومبر
۱۹۵۰ : ح ۷۸۔

ب

بابرنامہ (اردو) : ۱۱، ۵۱۔
بادشاہ محمد بن سبالک اور تاجر حسن
(الف لیلہ کی ایک داستان) : ۳۷۷۔
بادشاہ کی سیر بھونگیر (نظم) : ۳۸۳۔
بالی : ۳۳۔
بحرالحقائق : (میں شاہ وجیہ الدین علوی
کے چند جملے) ۱۰۰۔
بحر الفضائل (عربی فارسی لغت) : ۱۰۱،
۱۰۲، ۱۰۳، ۶۱۵۔
بحر المحبت : (مثنوی) : ۲۳۳۔
بحر النکات : ۱۳۳۔
بدرچاچ : ۵۳۱۔
بدھ پرکاس : ۲۱۹۔
براہوئی اور اردو : ح ۱۰، ۱۷، ح ۱۱۷۔
برسات (نظم) : ۳۸۳۔
برِ عظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ :
ح ۲۲، ح ۳۹۔
برکات الاولیا : ح ۲۲۷، ح ۳۰۲۔
برہان پور کے سندھی اولیا : ح ۶۷۹۔
برہانِ قاطع : ۳۷۱۔
برہانِ مآثر : (میں میرزا مقیم کا نام)
۲۳۵۔
بساتین : ۳۹۱۔
بساتین الانس : ۳۸۷۔
بساتین السلاطین : ۲۳۵، ۳۲۲۔
بشارت الذکر : ۲۰۳، ۲۰۳۔
بقر عید (نظم) : ۳۸۳۔

بکٹ کہانی (قدیم اُردو ، جلد اول) : ۶۲ — ۶۹ ، بارہ ماسہ کی روایت ۶۳ ، اقتباسات ۶۳ — ۶۷ ، تبصرہ ۶۷ — ۶۸ ، زبان ۶۷ — ۶۹ ، اشعار کی تعداد اور نوعیت ۶۸ ، لسانی مطالعہ ۶۸ — ۶۹ ، ۷۱ ، ۱۹۳ ، ایک مکمل نظم ۶۳۰ ، زبان و بیان ۶۳۰ — ۶۳۱ ۔
بلم و نفنور (مثنوی) : ح ۲۷۵ ۔
بلوچستان میں اُردو : ح ۶۱۱ ۔
بنگاب نامہ : ۵۲۱ ۔
بوستانِ خیال (مثنوی) : موضوع اور پلاٹ ۵۸۰ ۔
بہار دانش : ۳۷۳ ۔
بہرام دکن میں : ح ۵۰۹ ۔
بہرام و حسن بانو (مثنوی) : ۲۳۶ ، ۲۴۲ ، تعدادِ اشعار و سنہ تصنیف ۲۶۲ ، اسی نام کی فارسی مثنوی کا ترجمہ ۲۶۳ ، دونوں مثنویوں کا تقابلی مطالعہ ۲۶۳ ، زبان و بیان ۲۶۳ — ۲۶۵ ، ۲۷۳ ، ۳۳۲ ، ۳۸۵ ، ۵۰۹ ۔
بہرام و حسن بانو (فارسی مثنوی) : ۲۶۲ ۔
بہرام و گل اندام (مثنوی) : ۳۳۳ ، ۵۰۷ ، تعداد اشعار اور سنہ تصنیف ۵۰۸ ، ماخذ ۵۰۹ ، زبان و بیان ۵۰۹ — ۵۱۰ ، ۵۱۳ ۔
بہشتی زیور : ۳۸۶ ۔
بھوگ بل : ۱۵۶ ۔
بیاض جمیل تھار : ۶۱ ۔
بیاض مجمع المضامین : مرتّب کے ہندی اشعار ۶۲ ۔
بیجک : ۳۲ ۔
بے وفا دنیا (نظم) : ۳۸۳ ۔

پ

پارلیمنٹ آف فاؤلز : ۳۴۶ ۔
پاکستان لنگولسٹکس (لاہور) : ح ۶۰۲ ۔
پُران : ۵ ۔
پرت نامہ (مثنوی) : ۱۶۲ ، ۳۸۶ ، ۳۹۶ ، تعدادِ اشعار اور موضوع ۳۹۶ — ۳۹۷ ، سنہ تصنیف ۳۹۸ ، ۴۰۰ ، پنجابی زبان کے اثرات ۶۰۷ ، ۶۲۷ ۔
پشتو انگریزی لغت : ۷۰۱ ۔
پنج گنج : ح ۷۷۱ ۔
پنجاب میں اُردو : (از حافظ محمود شیرانی) : ۸ ، ح ۲۳ ، ح ۳۰ ، ح ۳۸ ، ح ۳۶ ، ۷۱ ، ح ۸۱ ، ح ۸۲ ، ۵۹۳ ، ح ۵۹۳ ، ۵۹۹ ، ۶۱۶ ، ح ۶۲۳ — ح ۶۲۵ ، ۶۲۸ ، ح ۶۳۹ ، ۶۵۸ ، ح ۶۷۳ ۔
پنجاب میں اردو (از قاضی فضل حق) : ح ۶۲۸ ، ح ۶۶۶ ۔
پنجاب میں اردو (محمد اکرام چغتائی) : ح ۵۹۸ ، ح ۶۳۳ ۔

پنجاب یونیورسٹی کیٹلاگ ۱۹۰۹ء — ۱۹۱۰ء : ح ۵۹۸ ۔
پنجابی ادب و تاریخ : ح ۶۱۲ ۔
پندنامہ (مثنوی) : ماخذ ، وجہِ تالیف اور زبان و بیان ۵۱۲ ۔
پُھولبن (مثنوی) : ۲۸۱ ، ۳۸۶ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۵ ، ۴۲۳ ، ۴۳۳ ، سنہ تصنیف ۴۸۷ ، پلاٹ ۴۸۸ ، زبان و بیان ۴۸۸ — ۴۹۱ ، پنجابی زبان کے اثرات ۶۱۰ ۔
پیسہ اخبار ، لاہور : ح ۵۹۸ ۔

ت

تاج الحقائق : کس کی تصنیف ہے ؟ ۳۲۳ ، عام فہم ہندی زبان میں اشاعت ۳۳۵ ۔
تاریخِ ادبِ اُردو ، جلد اول : (مرتبہ عبدالقیوم) ح ۲۲۰ ۔
تاریخِ ادبِ اُردو : (از جمیل جالبی ، جلد دوم زیرِ ترتیب) ، ۶۳۵ ۔
تاریخِ احمدی : ۵۳۳ ۔
تاریخِ اسکندری (فتح نامہ بہلول خان) : ح ۳۳۰ ، سنہ تصنیف ۳۳۳ ، پلاٹ ۳۳۳ — ۳۳۴ ، مثنوی 'گلشن عشق' اور 'علی نامہ' سے تقابلی مطالعہ ۳۳۴ ، فن ، زبان اور بیان ۳۳۵ ۔
تاریخِ امروہہ : (جلد اول) ، ح ۶۷۹ ۔
تاریخِ برہان پور : ح ۳۰۲ ۔
تاریخِ بہمنی سلطنت : ح ۹۱ ۔
تاریخِ ٹڈ : ح ۱۵۲ ، ح ۶۰۳ ۔
تاریخِ خورشید جاہی : ح ۵۰۷ ۔
تاریخِ داؤدی : ۵۲ ۔
تاریخِ سلیمانی : ۱۳۳ ۔
تاریخِ شعرائے سندھ : ۶۸۲ ۔
تاریخِ غریبی : ۱۳۳ ۔
تاریخِ فرشتہ : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۸۲ ، ۶۷۶ ۔
تاریخِ فرشتہ (دفتر دوم) : نولکشور ، ح ۱۳۹ ۔
تاریخِ فرشتہ (فارسی) : نولکشور ، لکھنؤ ، ۴۳۶ ۔
تاریخِ فیروز شاہی : (از شمس سراج عفیف) ، ۵۸۶ ، ملی جلی زبان کا ایک فقرہ ۶۷۷ ۔
تاریخِ فیروز شاہی : (از ضیاء الدین برنی) ۲۳ ، ح ۱۳۹ ۔
تاریخِ قطب شاہی : ۳۹۳ ۔
تاریخِ گولکنڈا : ح ۵۱۰ ، ح ۵۱۶ ۔
تاریخِ معصومی (فارسی) : ۶۷۲ ، ۶۷۵ ۔
تاریخِ وجیانگر : ح ۲۸۲ ۔
تاریخِ وصاف : ۳۶۰ ۔
تہافتِ فلسفہ : ۶۲۶ ۔
'تحریر' دہلی (شمارہ ۲) : ح ۹۹ ۔
تحفہ : ۶۲۳ ۔
تحفۃ الکرام (جلد اول) : ح ۹۵ ، ح ۹۶ ، ۹۷ ، ح ۱۰۳ ، ح ۱۱۰ ، ح ۱۱۱ ، ۱۲۰ ، ۵۴۳ ،

۵۳۸ ، ح ۶۰۳ ۔
تحفۃ النصائح : (از قطب زاری) تعارف ۳۸۹ ، اہمیت ۳۸۶ ۔
تحفۃ النصائح (فارسی) : (از شاہ یوسف راجو قتال) ، موضوع اور مختصر حال ۳۸۵ — ۳۸۶ ۔
تذکرۂ اردو مخطوطات ، (جلد اول) : ح ۱۷۵ ، ح ۲۲۰ ۔
تذکرۂ اعجاز سخن (جلد اول) : ح ۵۹۶ ، ۵۹۹ ۔
تذکرۂ اولیاے دکن (جلد اول) : ح ۲۲۷ ، ۵۰۷ ۔ (جلد دوم) ح ۴۹۷ ۔ (جلد سوم کا حصۂ اول) ح ۳۰۵ ۔
تذکرۂ بے جگر : ۶۶۸ ۔
تذکرۂ روز روشن : ح ۶۲ ۔
تذکرۂ ریختہ گویان : ۵۳۲ ۔
تذکرۂ شعراے دکن : ح ۳۳۰ ۔
تذکرۂ شورش : ح ۶۳۱ ۔
تذکرۂ صبح گلشن : ۱۷ ۔
تذکرۂ گلشن سخن : ۵۳۲ ۔
تذکرۂ مخزن شعرا یعنی تذکرۂ شعراے گجرات : ۱۳۳ ۔
تذکرۂ مخطوطات اردو : ح ۳۰۵ ۔ (جلد سوم) ح ۳۰۲ ، ح ۳۳۳ ۔
تذکرۂ مسرت افزا : ۵۳۲ ۔
تذکرۂ میر حسن : ح ۵۳۰ ، ۵۳۲ ۔
تذکرۂ نوشاہیہ : ۶۲۶ ۔
تذکرۂ ہندی : ح ۵۳۱ ، ۵۳۶ ، لفظ 'اردو' کا زبان اردو کے لیے استعمال ۶۶۰ ۔
تذکرۂ ید بیضا : ح ۲۲۹ ۔
تذکرۃ السلوک : ۱۸۵ ۔
تغلق نامہ (مثنوی) : ایک ہندی فقرہ ۲۳ ۔
تلاوۃ الوجود : ۱۵۹ ۔
تمدن ہند پر اسلامی اثرات : ۸ ، ۹ ، ۱۰ ۔
تمہیدات ہمدانی (عربی) : ۴۹۸ ۔
تمہیدات ہمدانی (دکنی) : ۵۰۳ ۔
تزک بابری : (دیکھیے بابر نامہ) ۔
تزک جہانگیری : اردو الفاظ ۶۱ ۔
تولد نامہ : تعداد اشعار ۱۳۲ ، کے حصے 'معراج نامہ' اور 'وفات نامہ' ۱۳۲ ۔
تھیوکراٹس : ۹۳ ۔

ث

ثواقب المناقب : ۶۲۶ ۔

ج

جلوۂ خضر : ح ۵۵۱ ۔
'جمعات شاہیہ : ح ۲۷ ، ۹۶ ، گجراتی زبان کا ایک شعر ۹۷ ، ح ۹۸ ، ۶۰۳ ۔
جنت سنگھار (مثنوی) : ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۲۳۳ ، ۲۵۱ ، امیر خسرو کی مثنوی 'ہشت بہشت' کا آزاد ترجمہ ۲۵۲ ، وجہ تصنیف

۲۵۲ — ۲۵۳ ، پلاٹ ۲۵۳ ، 'جنت سنگھار' اور 'ہشت بہشت' کا تقابلی مطالعہ ۲۵۵ — ۲۵۷ ، فارسی اسلوب کا اثر ۲۵۸ ، ۲۶۰ ، ۲۶۳ ، ۳۳۲ ، ۵۰۹ ۔
جنگ نامۂ محمد حنیف (مثنوی) : سنہ تصنیف ، تعداد اشعار اور پلاٹ ۵۱۳ ، سندھی زبان میں ترجمہ ۵۱۳ ۔
جواہر اسرار اللہ یعنی دیوان شاہ علی محمد جیو گام دھنی : ۱۱۳ ، دیوان کی ترتیب ۱۱۵ ، اردو زبان میں پہلی سی حرفی ۱۱۵ ، ۱۲۱ ۔
جواہر خسروی : ح ۳۰ ، ح ۳۲ ۔
جواہر فریدی : ح ۳۶ ، ح ۶۱۹ ۔

چ

چار پیر و چہاردہ خانوادہ : ۲۳۱ ۔
چرخناۂ نصرتی : ح ۳۳۷ ۔
چکیا نامہ : ۴۸۶ ۔
چمنستان شعرا : ۱۸۸ ، ح ۳۵۱ ، ۵۳۴ ، ح ۵۶۳ ، ح ۵۶۷ ، ح ۶۳۱ ، ۶۶۸ ۔
چنداین ، قدیم ہندی بھاشا میں : ۳۷۵ ۔
چندربدن و مہیار (مثنوی از مقیمی) : ۶۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۶ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، بیجاپور کی پہلی عشقیہ مثنوی ۲۳۱ ، سالِ تصنیف ۲۳۲ ، پلاٹ ۲۳۳ — ۲۳۴ ، فارسی تراجم ۲۳۴ — ۲۳۵ ، زبان و بیان ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، ۲۶۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۶ ، ۲۷۳ ، ۳۳۲ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۷۳ ، پنجابی زبان کے اثرات ۶۰۹ ، ۶۳۰ ۔
چندر بدن و مہیار (فارسی) : از واقف ، ۲۳۴ ۔
چہار شہادت : تصوف امینیہ کا خلاصہ ۴۹۷ ، زبان و بیان ۴۹۸ ، ۵۰۰ ۔
چہند چہنداں (منظوم رسالہ) : ۱۲۷ ۔

ح

حاشیۂ فصل الخطاب : ۲۲۹ ۔
حجۃ البقا : ۱۲۹ ، ۱۸۷ ، ۲۰۲ ، جانم کی ایک طویل نظم ۲۰۳ ، موضوع ۲۰۶ — ۲۰۷ ، ۲۰۸ ۔
حدیقۃ السلاطین : ۲۳۵ ، ح ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۳۳۲ ، ۳۷۱ ۔
حضرت علی (نظم) : ۳۱۳ ۔
حفظ اللسان : ح ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۴ ، ح ۵۳ ۔
حیدر پاشاہ ، پیر ، (نظم) : ۳۸۳ ۔

خ

خاتمۂ مرآۃ احمدی : ح ۱۵ ، ح ۹۱ ، ح ۹۵ ، ح ۹۶ ، ح ۱۰۰ ، ح ۱۰۳ ، ح ۱۱۱ ، ح ۱۱۵ ، ح ۶۰۳ ۔

خالق باری : ۲۸ ، اہمیت ۲۹—۳۰ ، تصنیف کے متعلق اہل علم کی مختلف آرا ۳۰ ، محمود شیرانی کی رائے ۳۰ ، محمد حسین آزاد کا خیال ۳۰ ، محمد امین عباسی کی تحقیق ۳۰ ، مولف کا استدلال ۳۰—۳۲ ، اشعار کی تعداد ۳۲ ، ۳۳ ، ۵۰ ، ۵۴ ، ۵۶ ، ۷۹ ، ۱۷۵ ، ۶۳۰ ۔
خاور نامہ (مثنوی) : (از کمال خان رستمی) ۱۹۳ ، اردو کی طویل ترین مثنوی ۲۳۳ ، ۲۵۱ ، وجہِ تصنیف اور سنہ تصنیف ۲۶۵ ، تعدادِ اشعار ۲۶۶ ، خاور نامہ فارسی سے تقابلی مطالعہ ۲۶۶—۲۶۷ ، پلاٹ ۲۶۷—۲۶۹ ، ترتیب و تسلسل ۲۶۹ ، زبان و بیان ۲۶۹—۲۷۰ ، تاریخ ادب اردو میں مقام ۲۷۱—۲۷۲ ، ۲۳۱ ۔
خاور نامۂ فارسی : (از ابن حسام) ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ۔
خزائن الفتوح : ۱۳ ۔
خزائن رحمت اللہ : ۳۷ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۱۰ ، ۱۲۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۵ ۔
خزینۃ الاصفیا : (جلد اول) ح ۲۹۷ ۔ (جلد دوم) ح ۱۱۰—ح ۱۱۱ ، ۱۱۲ ۔
خزینۃ العلوم : ح ۶۳۲ ۔
خلاصہ : ۶۲۵ ۔
خلاصۃ التواریخ : ۲۳ ۔
خمسۂ کیفی : ۱۰ ۔
خوب ترنگ (مثنوی) : ۱۲۰ ، اخلاق اور تصوف کے عالمانہ نکات ۱۲۱ ، ایک نیا رجحان ۱۲۱ ، موضوع ۱۲۱ ، شیخ چلی کی حکایت ۱۲۱—۱۲۲ ، جامی کے کُرد اور چشتی کے شیخ چلی میں مماثلت ۱۲۳ ، زبان و بیان ۱۲۳—۱۲۵ ، ہندوی روایت پر فارسی زبان کا رنگ و اثر ۱۲۵ ، عبوری دور کی نمائندہ مثنوی ۱۲۵ ، فارسی زبان میں اس کی شرح ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۷ ، ۱۸۶ ، ۶۳۹ ۔
خوش نامہ (مثنوی) : ۱۶۸ ، پلاٹ ۱۶۹ ، زبان و بیان اور جذبات نگاری ۱۶۹ ، ۱۷۲ ۔
خوش نغز (مثنوی) : ح ۱۶۷ ، تصوف کے مسائل ۱۷۰ ، ہندوی اوزان ۱۷۱ ، مختلف بولیوں کے الفاظ کا عام استعمال ۱۷۱ ، ۱۷۲ ۔
خوف نامہ : ح ۱۶۶ ، اسلوب ح ۱۶۶ ، موضوع ح ۱۶۶ ، مصنف ح ۱۶۶ ۔
'خیال' : کیا ہے ؟ وضاحت ۳۰۳—۳۰۴ ۔
خیر البیان : ۵۷—۵۸ ، اردو نثر کی قدیم ترین تصنیف ۶۹۹ ، چار زبانوں یعنی عربی ، فارسی ، پشتو اور اردو میں ایک کتاب ۷۰۳—۷۰۴ ۔
خیر العاشقین کلاں : ۶۲۳ ، ۶۲۵ ۔

د

داستانِ امیر حمزہ (فارسی) : ۲۶۷ ، ۲۶۸ ۔
داستانِ فتح جنگ (مثنوی) : ۲۹۵ ، ۳۹۵ ۔
درد نامہ : ۸۰ ۔
درۃ نادرہ : ۳۹۰ ۔
دریائے عشق (مثنوی) : ۲۴۴ ۔
دستور الافاضل : ۱۰۳ ۔
دستور العمل : ۲۸ ۔
دستورِ عشاق : ۴۹۰ ، اس کا خلاصہ 'قصۂ حسن و دل' ۴۴۴ ، اشاعت از لیوزک اینڈ کمپنی لندن ۱۹۲۶ء ح ۴۴۴ ، ۴۴۶ ۔
دستور عشاق (از گرین شیلڈ) : ۴۴۴ ۔
دکن میں اردو : ح ۲۳۵ ، ح ۳۸۶ ، ح ۳۹۳ ، ح ۵۰۷ ، ح ۵۰۸ ۔
دکنی ادب کی تاریخ : ح ۲۵۲ ، ح ۳۷۰ ۔
دیپک پتنگ (مثنوی) : ح ۴۷۴ ۔
دیوانِ حسن شوقی : ۲۸۰ ، ح ۲۹۶ ۔
دیوانِ خمسہ و قصائدِ فارسی : ۲۳۵ ۔
دیوانِ داؤد (میں فردیاتِ ایہام) : ۵۶۵ ۔
دیوانِ سچل سرمست : ۶۹۲ ۔
دیوانِ شاکر (فارسی) : میں اردو کلام ۶۶۵—۶۶۶ ۔
دیوانِ شاہ راجو قتال (فارسی) : ح ۳۸۵ ۔
دیوانِ عبدالرحمن بابا : ح ۷۰۵ ۔
دیوانِ عزیز اللہ دکنی : ح ۶۳۲ ۔
دیوانِ غنیمت (فارسی) : ۶۲۱ ۔
دیوانِ مسعود سعد سلمان (فارسی) : ۲۴ ، ۶۱۵ ۔
دیوانِ ناقی : ۲۲۹ ۔
دیوانِ شاہ قاسم : ۵۸۳ ، مشمولات ۵۸۴ ، صنعتِ ایہام کا عام استعمال ۵۸۴ ، زبان ۵۸۴ ۔
دیوانِ قاسم علی خان : ۷۰۶ ۔
دیوانِ میر مہدی مائل دہلوی : ح ۶۹۱ ۔
دیوانِ قاضی محمود دریائی : ۱۱۲ ، ہندوی روایت ، کلام کی ترتیب ۱۱۲—۱۱۳ ۔
دیوانِ مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ۔
دیوانِ مقیمی : ۲۳۷ ۔
دیوانِ نالب (محمد حسن براہوئی) : ۷۱۱ ۔
دیوانِ نصرتی : ح ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ح ۳۳۷ ۔
دیوانِ وجہی : ح ۳۳۲ ، ۳۳۴ ۔
دیوانِ ولی : ۵۳۱ ، ۵۳۶ ، غزل ولی سے پہلے ۵۴۰—۵۴۱ ، ۵۶۳ ۔
دیوانِ ولی : (قلمی ، مخزونہ پنجاب پبلک لائبریری لاہور) ح ۶۳۲ ۔
دیوانِ ولی : (قلمی ، مخزونہ جامع مسجد بمبئی) ۵۳۵ ۔

دیوانِ ولی : (مکتوبہ ثناءاللہ) ، ۵۳۳، ۵۳۸ ۔
دیوانِ ولی : (مکتوبہ سید محمد تقی) ۵۳۲—۵۳۳ ۔
دیوانِ ولی : (مضمون از محمد اکرام چغتائی) ح ۶۳۲ ۔
دیوانِ ہاشمی : تعارف ۳۶۳ ، تعدادِ غزلیات ۳۶۴ ، غزلوں کی خصوصیت ۳۶۴ ، مصنف کا عیوب ۳۶۴—۳۶۶ ، شاعر کا احساسِ رنگ و بو ۳۶۶—۳۶۷ ، زبان و بیان ۳۶۶—۳۶۷ ۔
دیوان ہندی مسعود سعد سلمان (ناپید) : ۵۹۹ ، ۶۱۳ ۔
دیوان زادۂ شاہ حاتم : ۵۹۹ ۔
دیول رانی و خضر خاں (مثنوی) : ۲۳ ۔

ذ

ذخیرۃ الخوانین : ۵۸۶ ، میں قدیم اُردو کے چند الفاظ ۹۶۷—۹۶۸ ۔

ر

راگ درپن و رقص ، ہندی : ۱۷ ۔
رسالۂ امام غزالی : ۵۰۳ ۔
رسالۂ تصوف : ۲۹۹ ۔
رسالۂ شاہ عبد اللطیف (منظوم) : ح ۶۸۳ ۔
رسالۂ عبدالواسع : ۷۷ ، ۶۳۹ ۔
رسالۂ عشقیہ : ۲۹۹ ۔
رسالۂ قربیہ : ۲۹۷ ۔
رسالۂ محمود خوش دہاں : ح ۳۸۰ ۔
رسالۂ وجودیہ : (از امین الدین اعلیٰ): ۱۹۷ ۔
رسالۂ وجودیہ : (از شاہ برہان الدین جانم) : ایک نثری تصنیف ۲۰۳ ، ۲۱۰ ، اردو کی تاحال معلوم اولین تصنیف ۲۱۰ ، موضوع ۲۱۲ اور 'کلمۃ الحقائق' کے اسلوب کا فرق ۲۱۳ ۔
رشد نامہ : ۳۰ ۔
رضوان شاہ و روح افزا (مثنوی) : تعدادِ اشعار اور سنہ تصنیف ۵۱۴ ، پلاٹ ۵۱۴ ، زبان و بیان ۵۱۴ ، مثنوی کے عنوانات پہلی بار نثر میں ; ۵۱۵ ۔
رقعاتِ عالمگیری : ۷۰ ۔
رگ وید : ۹ ۔
رمزالعاشقین (پنجابی مثنوی) : ایک عالمانہ مثنوی ۶۳۹ ۔
رموز السالکین (مثنوی) : ۳۰۸ ، اس کا مصنف؟ ح ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۶ ۔
روح الارواح : ۵۰۳ ، ۵۰۴ ۔
روضۃ الاولیا : ح ۴۲۳ ۔
روضۃ الشہدا : ۱۷۷ ، ۳۲۲ ۔
رومن ڈی لا روز : ۴۳۶ ، ۴۳۷ ۔
ریاض الفصحا : ۶۶۸ ۔
ریاض غوثیہ : ۴۷۳ ۔
ریختۂ بھبسی : ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۵ ۔
ریختۂ چراغ : ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۵ ۔

ریختۂ شمع : ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۵ ۔

ز

زیورِ شاہ جہانی (فارسی) : ہندوستانی زبان میں ترجمہ ۷۰ ۔

س

سب رس : ۲۸ ، ۱۸۹ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ح ۴۰۷ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، سنہ تصنیف ۴۳۳ ، اُردو میں ادبی نثر کا پہلا نمونہ ۴۳۴ ، سببِ تالیف ۴۳۳—۴۳۴ ، مآخذ اور قبولِ عام ۴۳۴—۴۳۵ ، ایک عالمگیر تصور سے تعلق ۴۳۶—۴۳۸ ، پلاٹ ۴۳۸—۴۵۶ ، تنقید و تبصرہ ۴۵۶—۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۷۱ ، ۴۸۷ ، دو قابلِ ذکر امور ۴۹۶ ، ۴۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۰۵ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۸۹ ، میں پنجابی زبان کے اثرات ۶۰۹ ۔
سب رس کے مآخذ اور مماثلات : ح ۴۳۵ ، ح ۴۳۶ ، ح ۴۳۷ ، ح ۴۳۸ ۔
ستّ پنتھی رسائل : ۹۳ ۔
ستّی مینا و لورچند رانی (بنگالی) : ۴۷۵ ۔
سخنِ شعرا : ۵۳۲ ، ۶۶۸ ۔
سدابرچندر شیدا نوشاس : ۷ ۔
سراجی : ۶۲۵ ۔
سرحد میں اُردو : ح ۶۹۹ ۔
سرد و گرمِ زمانہ (فارسی قصیدہ) : ۶۰ ۔
سرما (نظم) : ۴۸۳ ۔
سروِ آزاد : ح ۵۳۸ ۔
سسّی پنّوں (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ ۔
سُکھ انجن (مثنوی) : ۲۳۱ ، ۳۰۵ ۔
سُکھ سُہیلا (گیت) : عارفانہ خیالات ۲۰۳ — ۲۰۵ ، ۲۲۷ ۔
سلامان و ابسال (مثنوی) : عبدالرحمان جامی کے کُرد کے قصّے اور خوب محمد چشتی کی حکایتِ شیخ چلّی میں مماثلت ۱۲۳ ، ۴۳۶ ۔
سندھ میں اُردو شاعری : ح ۹۸۵ ، ح ۹۹۰ ۔
'سنگ میل' پشاور (ماہنامہ) سرحد نمبر : ح ۷۰۳ ۔
سول اینڈ ملٹری گزٹ لاہور : ح ۵۹۸ ۔
سہ نثر ظہوری : ۱۸۵ ، ۲۱۸ ۔
سیر الاولیا : ۲۴ ، ح ۳۶ ۔
سیر العارفین : ۵۲ ۔
سیر چاندنی (نظم) : ۴۸۳ ۔
سیرِ ہدی : ۱۶۰ ۔
سیف الملوک و بدیع الجمال (مثنوی از غواصی) : ۶۷ ، ۲۳۳ ، ۲۳۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، سنہ تصنیف ۴۷۷ ، مآخذ ۴۷۷ — ۴۷۸ ، ہیئت و ترتیب ۴۷۸ ، خصوصیات

۳۴۹ ، تنقید و تبصرہ ۳۴۹ —
۳۸۱ ، زبان ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۴ ،
۵۰۴ ، ۵۸۹ ، ۶۳۰ ۔
سیف الملوک : (پنجابی مثنوی از خالق
محمد بخش) ۶۳۶ ۔

ش

شاہ جو رسالو : (مرتبۂ قاضی ابراہیم)
اردو اور سندھی کے مشترک
الفاظ ۶۸۲ — ۶۸۳ ، الحاق کلام
۶۸۳ ۔
شاہ جو رسالو : (مرتبۂ ٹرمپ) ج ۶۸۳ ۔
شاہ جہاں نامہ : ۷۰ ۔
شاہ حاتم — حالات و کلام : ج ۵۵۹ ۔
شاہ نامۂ فردوسی : ۲۶۵ ، ۲۶۷ ،
۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ،
۳۶۰ ۔
شب برات (نظم) : ۳۸۳ ۔
شبستانِ خیال : ۳۳۳ ۔
شرحِ بوستان : ۷۷ ، ۶۳۹ ۔
شرحِ تاج الحقائق : ۳۳۳ ۔
شرحِ تمہیداتِ ہمدانی : (از میراں جی
حسین خدا نما) ۱۹۷ ، ۳۹۷ ، ماخذ
۳۹۸ — ۳۹۹ ، موضوع ۳۹۹ ،
زبان و بیان ۵۰۰ — ۵۰۱ ۔
شرحِ تمہیداتِ ہمدانی ، فارسی : (از
خواجہ بندہ نواز گیسو دراز)
۲۹۹ ، ۲۹۱ ، ۲۹۳ ، ۳۹۹ ،
۵۰۰ ۔

شرحِ جامِ جہاں نما : ۱۲۰ ۔
شرحِ خطبۃ البیان : ۲۲۹ ۔
شرحِ زلیخا : ۷۷ ، ۲۳۹ ۔
شرحِ شبستانِ خیال (ترکی) : ۳۳۳ ۔
شرحِ گلشنِ راز : ۲۲۹ ۔
شرح نفحات الانس جامی : ۲۲۹ ۔
شرف نامۂ احمد منیری : ۶۱۵ ۔
شعرالعجم ، حصۂ دوم : ج ۲۵۵ ۔
شعر الہند ، حصۂ اول : ج ۵۵۳ ۔
شکاسپ تی : ۳۸۱ ۔
شمائل الاتقیا : (از میراں یعقوب) ۹۷ ،
۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ج ۳۹۷ ، ۵۰۱ ، ماخذ
۵۰۲ ، زبان و بیان ۵۰۲ — ۵۰۵ ۔
شمائل الاتقیا ، فارسی : (از رکن
عماد الدین دبیرِ مثنوی) ۵۰۱ ۔
شمسِ بازغہ : ۵۳۱ ۔
شوق افزا (دیوانِ میر محمود صابر) :
۶۸۴ ۔
شہادت التحقیق : ج ۱۶۷ ، تعدادِ
اشعار ۱۴۱ ، موضوع ۱۴۱ —
۱۴۲ ، ۱۴۳ ۔
شہر آشوب ، فارسی : ۵۱۶ ۔
شہرِ غزل : ج ۶۱۸ ، ج ۶۲۵ ۔
شیو برۂ کیفلر : ۶۳ ۔

ص

صحاح : ۲۹ ۔
صحیفہ ، لاہور : ج ۳۲۰ ۔
صفا المرآت : ۶۳۹ ۔

صمد باری معروف بہ 'جان پہچان' :
۷۷ ، ۷۹ ، ۱۳۹ ، ۶۳۹ ،
۶۳۰ ۔

ط

طالب و موہنی (مثنوی) : ۳۳۳ ۔
طبقات الشعرا : ج ۶۳۱ ۔
طبقاتِ ناصری : ۲۳ ۔
طلسمِ ہوش ربا : ۳۵۹ ۔
طوطا کہانی : ۳۸۱ ۔
طوطی نامہ : (از نخشبی) : ۳۹۰ ،
۳۸۱ ۔
طوطی نامہ : (آسان فارسی میں ، از
"ملا" قادری) ۳۸۱ ۔
طوطی نامہ : (مثنوی) (از غواصی) ،
۳۸۸ ، ۳۶۵ ، فارسی قصے سے
اخذ و ترجمہ ۳۴۳ و ۳۸۱ ،
زبان و بیان ۳۸۲ ، اخلاقی اقدار
پر زور ۳۸۲ — ۳۸۳ ، ۳۸۴ ۔
طوطی نامہ ، منظوم : (از حسین) ج
۳۴۳ ۔

ظ

ظفرنامۂ بادشاہ عالمگیر غازی : ۶۳۱ ۔

ع

عجائب الہند : ۶۷۵ ۔
عروسِ عرفان : ۵۲۱ ۔
عشقِ صادق (مثنوی) : ۳۳۳ ۔

عشق نامہ / اسرارِ عشق (مثنوی) :
تعارف ۳۶۸ ، زبان و بیان ۳۶۹ ۔
عصمت نامہ ، فارسی : ۵۷۳ ۔
علاقائی ادب مغربی پاکستان ، جلد اول :
ج ۵۹۷ ۔
علمی نقوش : ج ۳۹ ، ج ۱۰۰ ۔
علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو : (جلد اول)
ج ۳۷ ، ج ۳۱۰ ، ج ۳۲۳ ۔
علی نامہ (مثنوی) : ۱۹۱ ، ۱۹۵ ،
۲۹۶ ، ج ۳۲۱ ، ۳۳۱ ، ۳۳۶ ،
نصرتی کا نقطۂ کمال ۳۳۸ ، پلاٹ
۳۳۹ ، رزمیہ کیا ہے؟ ۳۴۱ ، زبان
و بیان اور فن ۳۴۱ — ۳۴۳ ، ۳۴۴ ،
۳۴۵ ، ۳۵۹ ، ۳۶۲ ، ۳۶۸ ،
۳۸۴ ، ۴۲۴ ، ۵۲۳ ، ۵۶۲ ۔

غ

غرائب اللغات : ۷۷ ، ۸۷ ، اردو کی
پہلی لغت ۶۳۹ ، تالیف کا مقصد
۶۳۹ ، املا ۶۳۹ ۔
غرقابِ عشق : ۳۳۳ ۔
غُرّۃ الکمال : ۲۳ ، ج ۲۶ ، ۲۷ ،
۲۹ ، ج ۶۱۳ ۔
غوثِ اعظم (نظم) : ۳۸۳ ۔

ف

فارسی پر اردو کا اثر : ج ۳۳ ، ج ۶۱۵ ۔
فتح نامۂ نکھیری : ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۲۳۶ ،
مثنوی کی روایت اور تاریخی واقعات
میں تضاد ۲۳۸ ، واقعہ نگاری

۲۲۹ — ۲۳۱ ، زبان و بیان اور
اسلوب ۲۳۰ — ۲۳۱ ، زبان و بیان
پر فارسی اثرات ۲۳۰ — ۲۳۱ ،
۲۴۳ ، ۶۰۶ -
فتح نامۂ بہلول خاں : ۱۹۵ -
فتح نامہ نظام شاہ : ۱۹۱ ، ۱۹۵ ،
۲۳۱ ، ۲۵۱ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ،
پلاٹ ۲۸۳ ، زبان اور بیان پر
فارسی اثرات ۲۸۳ ، انداز بیان
۲۸۳ ، دو اہم کردار ۲۸۳ —
۲۸۵ ، الفاظ کے استعمال پر قدرت
۲۸۵ — ۲۸۹ ، رزم اور بزم کی
عکاسی ۲۸۶ ، جدید اسلوب ۲۸۷ ،
۲۸۸ ، ۲۸۹ -
فتوحات عادل شاہی : ۲۳۳ ، ۲۳۵ -
فرح الصبیان : ۶۰۲ ، ۶۳۰ -
فرمان از دیوان (نظم) : ۲۰۳ ،
۲۰۵ ، ۶۰۶ -
فرہنگ آصفیہ (جلد اول) : ح ۳۸ ،
ح ۶۱۹ - جلد سوم : ح ۳۶۰ -
فرہنگ نامہ : معنی کی وضاحت کے لیے
ہندوی الفاظ کا استعمال ۱۰۳ ،
۶۱۵ -
فسانۂ آزاد : ۴۹۵ -
فسانۂ عجائب : ۴۵۹ ، ۴۶۲ -
فقہ ہندی : مصنف "کرن" ؟ ح ۶۲۴ —
ح ۶۲۵ -
فہرست اردو مخطوطات کتب خانۂ
سالار جنگ : ح ۳۲۰ -
فہرست مخطوطات انجمن ترقی اردو :
(جلد اول) ح ۱۴۳ ، ح ۲۳۳ -
فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی :
ح ۵۳۵ -
فہرست مخطوطات فارسی برٹش میوزیم
(جلد دوم) : ح ۳۳۱ -
فیض عام (مثنوی) : ۱۳۵ -

ق

قادر نامہ : ۳۲ -
قدیم اردو : (از عبدالحق) ح ۵۵ ،
ح ۵۶ ، ح ۱۱۱ ، ح ۳۱۰ -
قدیم اردو ، جلد اول : (مرتبہ مسعود
حسین خاں) ح ۶۳ ، ح ۶۸ ،
ح ۶۹ ، ح ۶۲۹ - جلد دوم :
ح ۲۵۰ ، ح ۴۹۹ -
قدیم اردو کی ایک نایاب بیاض :
ح ۲۲۶ -
قران السعدین (مثنوی) : ۲۳ -
قرآن شریف : ۳۳ ، ۳۸ ، ۱۳۳ ،
۱۳۴ ، ۱۵۱ ، ۲۰۵ ، ۳۹۸ ،
۴۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۱۲ ، ۶۵۵ ،
۷۰۳ ، ۷۱۰ ، آیۃ الکرسی ۴۳۹ ،
ہندی زبان میں تفسیر ۶۴۵ -
قشیری : ۵۰۳ -
قصہ : (از ہاشمی) ۱۹۱ ، ۲۳۳ -
قصۂ آخرالزماں : ۱۴۳ -
قصۂ ابوشحمہ : سنہ تصنیف اور پلاٹ
۵۱۳ -

قصۂ بے نظیر (مثنوی) : ۱۶۳ ،
۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۶ ،
۲۳۳ ، ۲۵۱ ، سبب تصنیف
۲۴۲ — ۲۴۳ ، فنی احساس ۲۴۳
— ۲۴۳ ، سنہ تصنیف ۲۴۵ ،
موضوع ۲۴۵ — ۲۴۷ ، زبان و
بیان ۲۴۷ ، ۲۴۹ ، ۳۳۳ ،
۳۳۶ ، ۳۸۵ ، ۴۲۳ -
قصۂ حسن و دل : ۳۹۰ ، ۴۳۵ ،
۴۳۷ ، ۴۶۳ ، ۵۱۸ -
قصۂ حسینی (مثنوی) : سنہ تصنیف
اور مختصر حال ۵۱۳ -
قصۂ کنور منوہر اور مدمالت (فارسی) :
۳۳۱ -
قصیدۂ چار در چار : (از شاہی) ۳۲۳ ،
۳۲۶ ، ۳۲۷ -
قصیدۂ چرخیہ : (از شاہی) ، ۳۲۵ -
قصیدۂ چرخیہ : (از نصرتی) ، ۳۲۴ ،
۳۳۷ -
قصیدہ در حمد : (از شاہی) ، ۳۲۳ -
قصیدہ در لغات ہندی : (از حکیم یوسفی)
۵۳—۵۴ ، ۵۶ -
قصیدہ در مدح علی عادل : (از شاہی)
۳۲۳ -
قصیدۂ عاشورہ (از نصرتی) : ۳۳۶ -
قصیدۂ لامیہ : (از سودا) ۳۲۵ -
قصیدۂ لامیہ : (از شاہی) ۳۲۵ -
قصیدۂ لامیہ : (از محسن کاکوروی)
۳۲۵ -
قصیدۂ لامیہ : (از نصرتی) ۳۲۵ -
قصیدۂ ملناز : قوت بیان کا شاہکار
۳۳۶ -
قصیدۂ منقبت حضرت علیؓ و دوازدہ
امام : ۳۲۳ ، ۳۲۶ -
قصیدۂ نعتیہ : ، ۳۲۳ -
"قطب مشتری (مثنوی) : ۱۳۱ ،
۳۳۸ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۵ ،
۳۹۶ ، ۴۲۰ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ،
سنہ تصنیف ۴۳۴ ، وجہ تسمیہ
۴۳۵ ، اصل واقعے سے انحراف اور
اضافہ ۴۳۶—۴۳۷ ، عام داستانی
عناصر ۴۳۸ ، پلاٹ ۴۳۸—۴۴۰ ،
زبان و بیان اور فن ۴۴۰—۴۴۳ ،
۴۵۹ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۷۱ ،
۴۷۲ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۱ ،
۵۰۷ ، ۵۱۰ ، ۵۸۹ -
قلندر نامہ : ۴۹۵ -

ک

کافیاں شاہ حسین : ح ۶۲۳ -
کاری ال ام کاما : ۵ -
کبیر صاحب : ح ۴۶ -
کتاب چشتیہ : ۳۸ ، ۶۲۵ -
کتاب نورس : ۳۱ ، ۱۳۰ ، ۱۳۸—
۱۳۹ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۲۰۱ ،
۲۰۵ ، مندرجات ۲۱۴ ، موضوع
۲۱۵ ، مصنف کے ذاتی عقائد ،
خیالات اور خواہشات کا اظہار
۲۱۶ ، مصنف کا حلیہ ۲۱۷ ،
ہندو دیومالا کے اثرات ۲۱۷ ،

لفظ 'تورس' دل چسپی کی وجہ
۲۱۷–۲۱۸ ، زبان و بیان ۲۱۸–
۲۱۹ ، ۲۲۳ ، ۲۲۶ ، ۲۷۷ ،
۲۸۳ ، ۲۹۷ ، ۳۲۵ ، ۳۷۰ ،
۵۸۸ -
کدم راؤ پدم راؤ (مثنوی) : ۱۵۵ ،
مخطوطے کی کیفیت ۱۶۰ ، ترتیب
جمیل جالبی ، اشاعت کراچی :
ح ۱۶۰ ، مختصر کہانی ۱۶۰
– ۱۶۲ ، کا زمانۂ تصنیف
۱۶۲ ، مصنف کا نام ۱۶۲ ،
زبان ۱۶۲ ، دو نمایاں اسلوب
۱۶۲–۱۶۵ ، ہندو روایات و
اسطور ۱۶۵ ، ضرب الامثال اور
محاورے ۱۶۵ – ۱۶۶ ، ہندوی
معیار سخن ۱۶۶–۱۶۷ ، ۱۶۸ ،
۲۰۵ ، ۲۸۳ ، ۳۲۳ ، ۳۲۸ ،
۳۳۰ ، ۳۳۵ ، ۳۸۸ ، ۴۸۸ ،
۶۰۵ -
کرپل کتھا : ۱۷۷ -
کریما : ۳۱ -
کشف الانوار : ۲۹۹ ، ۳۰۰ -
کشف المحجوب : ۵۰۳ ، ۵۰۳ -
کشف الوجود (نظم) : ۳۰۰ -
کلام اعلیٰ : ۳۰۸ -
کلام شاہ مراد خان خانپوری :
ح ۶۳۶ -
کلمۃ الاسرار : ۱۹۷ ، ۳۰۸ ، کلمۂ
طیبہ کی شرح ۳۱۷ ، زبان و بیان
۳۱۸ -
کلمۃ الحقائق : ۱۲۹ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ،
۱۹۷ ، ۲۰۲ ، ۲۱۰ ، موضوعات
۲۱۱ ، زبان و بیان ۲۱۲ ، ۳۰۶ ،
۳۰۷ ، ۳۱۷ ، ۲۹۱ ، ۳۵۹ ،
۳۹۷ ، ۵۰۰ ، ۵۰۳ -
کلیات بحری : ح ۵۲۱ -
کلیات بلھے شاہ : کلام کی زبان و
بیان کے اعتبار سے تقسیم ۶۵۱–
۶۵۳ ، کافیاں ، بیری اور دوہڑے
۶۵۳–۶۵۵ ، گیتوں میں ہندوی
اسطور ۶۵۵ ، گیت اور کافی کا
فرق ۶۵۵ ، موضوع ۶۵۶ ، پنجاب
میں مقبولیت ۶۵۶ -
کلیات جعفر زٹلی : مندرجات ۶۳۱ و
۶۳۵ ، جدید ترتیب و تہذیب
ح ۶۳۵ -
کلیات سراج اورنگ آبادی : دیوان
کی ترتیب ۵۶۷ ، ترک شاعری
۵۶۷ ، شاعر کا تصور عشق اور
شاعری ۵۶۹–۵۷۸ ، تصوف ،
اخلاق اور فلسفہ ۵۷۸–۵۸۰ ،
اردو کے شاعروں میں مقام ۵۸۲–
۵۸۳ -
کلیات شاہی : (مرثیہ زینت ساجدہ)
ح ۳۲۸ -
کلیات شاہی : (مرثیہ سید مبارز الدین)
ح ۳۲۸ ، مندرجات ۳۲۸–
۳۲۹ ، فارسی اثرات اور بیجاپوری
اسلوب ۳۲۹ -
کلیات عبداللہ قطب شاہ : ۳۸۳ -

کلیات علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۵ -
کلیات غواصی : ۳۷۳ ، ح ۳۷۷ -
کلیات محمد قلی قطب شاہ : ۳۸۵ ،
۳۸۹ ، میں سترہ تخلص ۳۱۱–
۳۱۲ ، مختلف تقریبات اور رسومات
پر نظمیں ۳۱۳ ، اقسام سخن ۳۱۳ ،
بہاریوں پر منظومات ۳۱۵ ،
منظومات کی دو دائروں میں تقسیم
۳۱۵–۳۱۶ ، فارسی اوزان و
بحور ۳۲۱ ، خیالات اور جذبات پر
فارسی کا اثر ۳۲۱ ، مشتری پر دو
نظمیں ۳۳۶ ، ۵۸۹ -
کلیات ولی : پنجابی الفاظ ۶۱۰ -
کلیلہ و دمنہ : ۶۳۶ -
کنز الرحمۃ (فارسی مثنوی) : ۶۶۶ -
کرنفیہ : ۵۹۶ ، ح ۵۹۹ ، ۶۱۰ ، ح
۶۱۳ -

گ

گرو گرنتھ اور اردو : ۳۰ ، ۳۲ ،
۳۳ ، ۳۷ -
گرو گرنتھ صاحب : ۳۷ ، عربی
اور فارسی الفاظ کا استعمال ۳۸ ،
بارہ ماسے ۶۳ و ۶۳۰ ، ۶۰۲ ،
۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۵ ، ۶۱۷ ،
۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۸۲ -
گفتار امین الدین اعلیٰ (مجموعۂ نظم
و نثر) : موضوع ، بحر اور زبان و
بیان ۳۰۹ ، مسجع اور مقفیٰ
عبارت ۳۱۶ -
گل بکاولی : ۶۶۹ -
گل عجائب : ح ۵۸۵ -
گلدستۂ بیجاپور : ۲۳۵ ، ۲۳۷ -
گلدستۂ صلحائے سورت : ح ۲۲۸ ،
۲۲۹ -
گلزار شاہ مراد : ح ۶۳۶ -
گلزار عشق (مثنوی) : ح ۳۷۷ ،
۵۲۳ ، ح ۵۲۳ ، ح ۵۳۰ -
گلزار نسیم (مثنوی) : ۳۳۷ -
گلشن عشق : ۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۲۳ ،
۳۳۰ ، وجہ تصنیف ۳۳۱ ،
منوہر اور مالتی کی داستان ۳۳۱ ،
اصل داستان میں رد و بدل ۳۳۲ ،
پلاٹ ۳۳۲–۳۳۵ ، زبان و بیان
اور ان ۳۳۵–۳۳۹ ، عنوانات
میں ایک خاص اہتمام ۳۳۹ ،
۳۴۰ ، ۳۴۵ ، ۳۴۸ ، ۳۵۹ ،
۳۶۸ ، ۳۷۳ ، ۵۲۳ -
گلشن گفتار : ۵۳۲ ، ۵۳۳ -
گلشن ہند : ۵۳۲ -
گنج الاسرار : ۶۲۶ ، اردو ادب میں
اہمیت ۶۲۷ ، زبان و بیان ۶۲۷ -
گنج مخفی : ۱۹۷ -

ل

لازم المبتدی : ۱۴۳ ، ۱۴۵ ، ۱۴۹ ،
۶۰۵ ، ۶۰۶ -
لباب الالباب : ۲۳ ، ۶۱۳ -
لمعات لطیفی : ۶۸۲ -
لوائح جامی : ۵۰۳ -

لیلیٰ مجنوں (مثنوی از شیخ احمد گجراتی) : ۱۳۳ ، ۲۲۹ ، ۲۳۷ ، ۲۵۰ ، ۳۸۳ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ، صرف الہاس صفحات ، بقیہ حصہ ناپید ۲۲۳ ، عدمِ مقبولیت کے اسباب ۲۲۳ ، مثنوی یوسف زلیخا سے تقابلی مطالعہ ۳۲۵ — ۳۲۸ ، زبان و بیان ۳۳۰ ، ۳۹۰ ، زبان پر پنجابی زبان کے اثرات ۶۰۸ ۔
لیلیٰ مجنوں : (مثنوی از محمد بن احمد عاجز) ۲۳۷ ، ماخذ ۲۳۹ ، پلاٹ میں رد و بدل ۲۵۰ ، ہاشمی اور احمد گجراتی کے پلاٹ سے مماثلت اور انحراف ۲۵۰ ، زبان و بیان ۲۵۱ ۔

م

مآثر الکرام : ۸۳ ۔
ما مریدان (فارسی ترجیع بند) : ۶۵۹ ۔
ماسقیان : ۳۱ ۔
ماہ پیکر (مثنوی) : ۳۹۲ — ۳۹۳ ۔
مائل دہلوی کا ایک تاریخی قطعہ : ح ۶۶۱ ۔
مثلِ خالق باری : ۳۳ ، ۵۳ ، فارسی الفاظ اور ان کے اردو مترادفات ۵۵ ۔
مثلثاتِ قطرب : ۲۹ ۔
مثنوی شاہ برہان الدین جانم : ۲۰۱ ۔
مثنوی عشقیہ : ۳۵۳ ، پلاٹ ۳۵۶ — ۳۵۸ ، زبان و بیان ۳۵۸ — ۳۵۹ ۔
مثنوی قدرتی : دس ہزار اشعار پر مشتمل ایک اردو مثنوی ۵۱۳ ، زبان و بیان ۵۱۳ ۔
مثنوی مولانا روم : ۳۶۰ ، ۵۳۶ ۔
مجلہ "مکتبہ" حیدرآباد دکن : ح ۱۶۰ ۔
مجموعۂ نغز : ح ۵۳۲ ، ح ۵۵۱ ۔
محب نامہ (نظم) : ۳۰۸ ، موضوع ۳۱۱ ، اردو میں فارسی بحر کا پہلی مرتبہ استعمال ۳۱۲ ۔
محبوب الزمن (جلد دوم) : ح ۲۲۹ ۔
محبوبِ ذی المنن ، تذکرۂ اولیائے دکن : ح ۳۸۵ ۔
محشر نامہ : ۸۰ ۔
محمد نامہ : ۲۳۳ ، ۲۷۶ ۔
'مخزن' لاہور (ماہنامہ) : ح ۵۹۸ ۔
مخزنِ شعرا : ۵۳۲ ۔
مخزنِ عشق (مثنوی) : ۵۳۸ ۔
مخزنِ نکات : ح ۵۹ ، ح ۵۳۰ ، ۵۳۲ ، ۵۳۵ ، ح ۵۶۰ ، ح ۵۶۲ ۔
مخمس در نعت و مدح مہدی جونپوری : مشمولات ۳۵۳ — ۳۵۵ ، زبان و بیان ۳۵۵ ۔
مرآتِ احمدی (جلد اول) : ۱۴ ، ح ۱۵ ، ۹۱ ، ح ۱۰۳ ، ۱۱۱ ۔
مرآۃ سکندری : ح ۹۰ ، ح ۹۷ ، ۹۸ ، ح ۱۰۳ ، ح ۶۰۳ ، ۶۲۹ ۔

مرآۃ الحشر (مثنوی) : ۵۳۶ — ۵۳۷ ، ح ۵۵۹ ، موضوع ۵۶۱ ، عنوانات ۵۶۲ ، زبان و بیان اور ہیئت ۵۶۲ ۔
مراد العاشقین (مثنوی) : ۶۵۹ ۔
مراد المحبین (مثنوی) : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ، قصۂ چہار درویش منظوم ۶۶۲ ، مختصر حال ۶۶۲ ، زبان و بیان ۶۶۳ — ۶۶۵ ۔
مرزا صاحباں (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ ۔
مرشد نامہ : ۹۲ ۔
مسائلِ ہندی : ۸۰ ۔
مطبوع الصبیان : ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۳ ۔
معاصر ، پٹنہ (ماہنامہ) : ح ۳۰ ۔
معجزۂ فاطمہ (مثنوی) : ۵۱۰ ۔
معراج العاشقین : ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۲۱۰ ، مصنف (؟) ۳۱۳ — ۳۱۵ ، ۳۱۶ ۔
معراج العاشقین کا مصنف : ح ۱۵۹ ، ح ۳۰۹ ۔
معراج نامہ : (از سید بلاقی) مقبولیت ۳۹۳ ، زبان و بیان ۳۹۳ — ۳۹۰ ، ضعیف روایات ۳۹۳ ۔
معراج نامہ : (از شاہ کمال) ۳۹۳ ۔
معراج نامہ : (از مختار) ۵۱۱ ۔
معراج نامہ : (از معظم) ۳۹۳ ، خصوصیت ، زبان اور بیان ۳۹۳ ۔
معراج نامہ : (از ہاشمی) ۳۵۳ ، انداز بیان ۳۵۵ ۔
معرفت السلوک ، فارسی : ح ۳۰۶ ۔
مغزِ مرغوب : ح ۱۶۷ ، ۱۷۲ — ۱۷۳ ۔
مفتاح التوحید : (مثنوی خوب ترنگ کے بعض مشکل اشعار کی شرح) ۱۲۲ ۔
مفرح القلوب : ۲۶ ۔
مقالات الشعرا : (سندھ کے فارسی شعرا کا تذکرہ) ۶۸۱ ، ح ۶۸۵ ، ۶۹۰ ۔
مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول : ۱۱ ، ح ۲۲ ، ح ۲۳ ، ح ۲۵ ، ح ۲۶ ، ۲۸ ، ح ۳۷ ، ح ۳۸ ، ح ۹۲ ، ح ۹۸ ، ح ۱۰۲ ، ح ۱۰۳ ، ح ۱۱۷ ، ۳۸۵ ، ح ۳۲۱ ، ح ۶۱۲ ، ح ۶۱۵ ، ح ۶۱۶ ، ح ۶۷۷ ۔ جلد دوم : ح ۵۲ ، ح ۵۹ ، ح ۶۱ ، ح ۶۲ ، ح ۶۳ ، ح ۶۸ ، ح ۶۹ ، ح ۱۳۳ ، ح ۱۳۵ ، ح ۶۰۲ ۔
مقاماتِ بدیعی : ۳۶۰ ۔
مقاماتِ حاجی بادشاہ : ۶۲۶ ۔
مقاماتِ حریری : ۳۶۰ ۔
مقاماتِ حمیدی : ۳۶۰ ۔
مکاتیبِ قدوسیہ : ۳۷ ، ح ۶۲۱ ۔
مکتوباتِ میاں مصطفیٰ (جلد دوم) : ۱۳۳ ، ۱۳۵ ۔
مگس نامہ (مثنوی) : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ، ایک اشاراتی تجاہل ۶۶۱ ، ۶۶۲ ۔
ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق : ح ۶۷۱ ۔
ملفوظاتِ حضرت سید محمد جونپوری : ح ۱۳۳ ، ح ۱۳۷ ۔

ملکہ حیات بخشی بیگم : ۳۸۳ ۔
من لگن (مثنوی) : سنہ تصنیف ۵۲۱ ،
موضوع ۵۲۱ ، ح ۵۲۲ ۔
منتخب التواریخ : ۱۳۳ ، ۶۴۹ ،
منتخب اللباب : ۱۳ ، ح ۱۳۸ ،
ح ۱۸۳ ، ح ۱۸۴ ، ح ۳۲۲ ۔
منتخبِ دیوانہا : ۵۶۷ ۔
منتخباتِ خوش حال خاں خٹک :
ح ۳۰۷ ۔
منطق الطیر (مثنوی) : ۳۳۶ ۔
منقبت الایمان (مثنوی) : ۲۰۳ ،
صوفیانہ خیالات ، ہندوی بحر ۲۰۵ ،
۲۰۷ ۔
منوہر و مدمالت (قصّہ) : ۳۲۲ ۔
موش نامہ : ایک اشارتی تخلیق : ۶۵۹ ،
۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ۔
موضح القرآن : ۵۰۳ ۔
مولود نامہ : (از فتاحی) سنہ تصنیف و
تعدادِ اشعار ۵۱۱ ، ماخذ ، زبان
اور بیان ۵۱۲ ۔
مولود نامہ : (از مختار) سنہ تصنیف ،
زبان و بیان ۵۱۱ ۔
مؤید الفضلا : ۶۱۵ ۔
مہابھارت : ۴ ، ۵ ۔
مہابھاشیا : ۵ ۔
مہر و ماہ (فارسی مثنوی) : ۳۳۱ ،
۳۳۲ ۔
میزبانی نامہ (مثنوی) : ۱۹۲ ، ۲۵۱ ،
۲۵۳ ، ۲۸۱ ، تعدادِ اشعار اور
حصے ۲۸۷ ، پلاٹ ۲۸۷ ، خصوصیات
۲۸۷ — ۲۸۸ ، زبان و بیان ۲۸۸ —
۲۹۰ ۔
میناست : ۳۷۵ ۔
مینا ستونتی (مثنوی) : ۳۸۸ ، ۳۹۰ ،
۳۷۴ ، ماخذ و قبولِ عام ۳۷۳ —
۳۷۵ ، پلاٹ ۳۷۳ — ۳۷۵ ،
خصوصیات ۳۷۳ — ۳۷۵ ، زبان
و بیان ۳۷۶ — ۳۷۷ ، ۳۸۲ ،
مقبولیت ۳۹۶ ۔
مینا نامہ (مثنوی) : ۳۸۶ ۔
مینا و لورک : ۳۹۶ ، زبان و بیان
۳۹۶ ۔

ن

ناٹیا شاستر : ۵ ۔
ناری نامہ : موضوع اور ہیئت ۱۹۲ ،
۳۰۰ ، زبان و بیان ۳۰۳ —
۳۰۵ ، ۳۵۸ ۔
نامِ حق : ۳۱ ۔
نامۂ مراد : ۶۳۶ ، سنہ تصنیف
۶۵۹ ، زبان و بیان ۶۶۰ ، لفظ
'اردو' اردو زبان کے لیے ۶۶۰ ۔
نجات نامہ (مثنوی) : ۳۶۹ ، موضوع
۳۷۰ — ۳۷۱ ، زبان و بیان
۳۷۰ ۔
نزہت العاشقین : ۵۱۸ ، سنہ تصنیف
۵۱۸ ، پلاٹ ۵۱۹ — ۵۲۰ ،
زبان ۵۲۰ ۔
نصاب الصبیان : ۲۹ ۔

نصرتی : ح ۳۳۳ ۔
نغماتِ حیات : ۱۲۲ ۔
نقوشِ سلیمانی : ح ۳۸ ، ح ۶۴۳ ،
ح ۶۴۵ ۔
نکات الشعرا : ۲۸ ، ح ۵۳۱ ،
ح ۵۶۲ ، ح ۶۳۱ ۔
نکتۂ واحد : (ہندی دوہروں کی بحر میں
ایک نظم) موضوع ۲۰۶ ۔
نوادر الالفاظ : ۷۷ ، ۷۸ ، غرائب
اللغات کی تالیف کا مقصد ۶۳۹ ،
لفظ 'اُردو' کا اُردو زبان کے معنی
میں استعمال ۶۶۱ ۔
نوائے ادب (سہ ماہی) : ح ۱۳۱ ۔
نور اللغات : ح ۳۶۰ ۔
نوسرہار : ۱۵۷ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ،
زبان و بیان ۱۷۷ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ۔
نوطرز مرصع : لفظ 'اردو' کا اُردو
زبان کے معنی میں استعمال ۶۶۰ ۔
نہ سپہر (مثنوی) : ۳۲ ۔
نیرنگِ عشق : (فارسی مثنوی) : ۶۳۱ ۔

و

واحد باری : ۳۳ ، ۱۷۳ ، ذریعۂ
اظہار ۱۷۵ ، زبان ۱۷۶ ، ۶۰۵ ۔
واقعاتِ مملکتِ بیجاپور ، جلد اول :
ح ۱۸۳ ، ح ۲۳۸ ۔ جلد دوم :
ح ۱۰۰ ، ح ۳۰۸ ۔ جلد سوم :
ح ۱۵۲ ۔
وجودیہ : ۳۰۸ ، معراج العاشقین سے
مماثلت ۳۱۴ ، موضوع ، زبان اور
بیان ۳۱۵ ۔
وصال العاشقین (مثنوی) : ۳۳۵ ،
سنہ تصنیف ۵۱۷ ، ماخذ ۵۱۸ ،
زبان و بیان میں نیا پن ۵۱۹ ۔
وصیت الہادی : موضوع ۲۰۳ ، ہیئت ،
زبان اور بیان ۲۰۳ ۔
وفات نامہ : (از عالم گجراتی) ۱۳۷ ،
۱۳۸ ۔
وفات نامہ : (از عبد اللطیف) ۳۹۱ ،
موضوع ۳۹۳ ، ماخذ ۳۹۳ ،
زبان و بیان ۳۹۳ ۔
وقائع اسد بیگ : ۳۱۳ ۔
وکرامور واسیا : ۵ ۔
ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات :
ح ۵۳۶ ۔
ولی کا سالِ وفات : ح ۵۳۵ ۔
ولی کے سنہ وفات کی تحقیق : ح ۵۳۵ ۔
ولی گجراتی : ۵۳۲ ، ح ۵۳۳ ،
ح ۵۳۸ ، ح ۵۵۳ ۔
وید : ۹۲ ۔

ہ

ہدایات الہندی (مثنوی) : موضوع ،
زبان اور بیان ۵۱۲ ۔
ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل :
جلد دوم ۵ ، جلد چہارم ۹ ،
جلد پنجم ۷ ۔
ہشت بہشت : (مثنوی از امیر خسرو)
۲۳۳ ، ۲۵۲ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ،
۲۵۸ ، ۵۰۹ ۔

ہشت بہشت : (از باقر آگاہ) ۳۹۳ -
ہفت اقلیم : ح ۲۷ -
ہفت پیکر (مثنوی) : ۵۰۹ ، ۵۱۰ -
ہفت منظر (مثنوی) : ۵۹ -
ہندوستان عربوں کی نظر میں : ح ۸۸ ، ح ۸۹ ، ح ۶۴۵ ، ح ۶۴۶ -
ہندوستانی (کتابی) : ح ۲۲۶ -
ہندی ادب کی تاریخ : ۷ ، ۹ ، ح ۶۰۰ -
ہیر : (پنجابی مثنوی از احمد گوجر) ۶۱۳ -
ہیر وارث شاہ (مثنوی) : ۶۱۳ ، ۶۲۶ ، ۶۵۱ ، سنہ تصنیف ۶۵۶ ، اردو اور پنجابی کے مشترک الفاظ ۶۵۷ -

ی

یورپ میں دکھنی مخطوطات : ح ۲۶۲ -
یوسف ثانی (مثنوی از محمد فتح بلخی) : موضوع اور زبان و بیان ۱۳۳ -
یوسف زلیخا : (مثنوی از شیخ احمد گجراتی) ۱۳۳ ، ۲۲۹ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۳۳۸ ، ۳۸۳ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ، تعدادِ اشعار ۳۲۲ ، سنہ تصنیف ۳۲۳ ، عدمِ مقبولیت کے اسباب ۳۲۳—۳۲۵ ، مثنوی لیلیٰ مجنوں سے اس کا مقابلہ ۳۲۵—۳۲۸ ، زبان و بیان ۳۳۰ ، کدم راؤ پدم راؤ سے تقابلی مطالعہ ۳۳۱ ، ۳۳۵ ، ۳۹۰ ، پنجابی اثرات ۶۰۸ -
یوسف زلیخا (مثنوی از امین گجراتی) : تعدادِ اشعار ۱۲۹ ، سنہ تصنیف ۱۲۹ ، فارسی سے اردو ترجموں کا دور ۱۳۰ ، پلاٹ ۱۳۰—۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۳۵۹ ، ۵۸۹ -
یوسف زلیخا (مثنوی از ملک خوشنود) : ۱۹۳ ، ۲۵۲ -
یوسف زلیخا (مثنوی از محمد بن احمد عاجز) : ۲۳۲ ، ۲۳۶ ، احمد گجراتی کی مثنوی سے تقابلی مطالعہ ۲۳۷—۲۳۸ -
یوسف زلیخا (مثنوی ہاشمی بیجاپوری) : ۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۳ ، ۳۵۶ ، تعدادِ اشعار و سنہ تصنیف ۳۵۹ ، ماخذ ۳۵۹ ، زبان و بیان ۳۶۰—۳۶۳ ، مصنف کا معیارِ شاعری ۳۶۰ ، عشق ہاشمی کا محبوب موضوع ۳۶۱—۳۶۲ ، ۳۶۸ ، ۵۶۲ -
یوسف زلیخا (پنجابی مثنوی از حافظ برخوردار) : ۶۱۲ -
یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از مُلّا جامی) ، ۳۲۲ -
یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از امیر خسرو) : ۲۵۲ -
یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از نظامی) : ۲۳۷ -

☆ ☆ ☆

۲۔ اشخاص

الف

آبرو ، شاہ مبارک : ۱۶۷ ، ۳۶۶ ، ۳۶۹ ، ۵۳۹ ، ۵۵۹ ، ۵۶۵ ، ۵۸۳ ، ۵۸۹ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۹۳ -
آتش ، خواجہ حیدر علی : ۵۵۵ ، ۵۷۳ ، ۵۷۳ -
آدمؑ (حضرت) : ۳۳ -
آرزو ، سراج الدین علی خاں : ۷۷ ، ۵۸۳ ، ۶۳۹ ، ۶۶۱ -
آرزو لکھنوی : ۶۵۵ -
آزاد ، فقیر اللہ / محمد فاضل : ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ -
آزاد ، مولانا محمد حسین : ۳۱ ، ۵۸۷ ، ۶۲۱ ، ۶۳۲ -
آزاد بلگرامی ، غلام علی : ۵۸۳ ، ۶۸۱ -
آصف : ۲۸۹ -
آگاہ ، محمد باقر : ۳۳ ، ۳۷۷ ، ۳۹۳ ، دکنی زبان پر اعتراض کا جواب ۵۲۳ ، اپنی زبان پر دکنی اثرات کا جواز ۵۲۳ ، ۵۲۶ ، ۵۸۹ -
آبی (ایک ترک شاعر) : ۳۳۳ -
ابراہیمؑ (حضرت) : ۱۷۲ ، ۵۰۳ -
ابراہیم عادل شاہ : ۱۸۳ ، ۱۸۵ ، ۲۸۵ -
ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گُرو : ۳۱ ، ۹۲ ، ۱۳۰ ، ۱۳۹ ، ۱۶۲—۱۶۳ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۲۰۱ ، ۲۱۳ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۳ ، ۲۲۹ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۶ ، ۲۵۱ ، ۲۵۸ ، ۲۸۳ ، ۳۱۳ ، ۳۱۹ ، ۳۲۱ ، ۳۲۵ ، ۴۸۳ ، ۲۸۷ ، ۳۱۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۸ ، ۳۶۶ ، ۳۷۰ ، ۵۸۸ -
ابراہیم علی عادل شاہ ثانی : ۶۵۵ -
ابراہیم قطب شاہ : ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۹ ، ۲۹۳ ، ۳۱۰ ، ۳۳۶ ، ۳۳۸ ، ۳۶۶ -
ابراہیم لودھی : ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۲ ، ۶۵۷ -
ابراہیم مخدوم جی (شیخ) : ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ -
ابراہیمی (حاجی) : ۳۸۳ -

ابصار علی شاہ ابن سید اکبر علی شاہ قادری (سید) : ۳۳۵ ۔
ابن حسام : ۲۶۵ ۔
ابن خاتون، شمس الدین محمد : ۳۸۴ ، ۳۴۱ ۔
ابن نشاطی : ۲۸۱ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۹ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۰۷ ، ۳۳۳ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، شاعری کے دو بنیادی اصول ۳۹۲ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳ ، ۹۱۰ ۔
ابوالحسن (سلطان محمد عادل شاہ کا ایک امیر) : ۲۳۹ ۔
ابوالحسن ابن عبد الرحمان قریشی الاسدی : ۱۱۳ ، ۱۱۵ ۔
ابوالحسن تانا شاہ : ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۷ ، ۵۲۵ ۔
ابوالحسن قادری (شاہ) : ۲۳۱ ، ۳۰۵ ، ۳۸۵ ۔
ابوالفرج : ۲۳ ۔
ابوالفضل (سید) : ۶۷۹ ۔
ابوالقاسم (سید) : ۶۷۹ ۔
ابوالمعالی، سید (ہم عصر ولی) : ۵۳۰ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ، ۵۵۶ ، ۶۷۹ ۔
ابو المعالی، شاہ (ہم عصر نصرتی) : ۳۲۲ ، ۳۳۱ ۔
ابوالمعجن : ۲۶۷ ، ۲۶۸ ۔
ابو سعیدؒ : ۱۲۸ ۔
ابو شحمہ : ۵۱۳ ۔
ابو علی محمد قطرب النحوی : ۲۹ ۔
ابو نصر اسماعیل بن حماد الجوہری : ۲۹ ۔
ابو نصر فراہی : ۲۹ ۔
ابیے چند بھٹناگر پسر دُنی چند : ۳۳ ، ۵۳ ، ۵۶ ۔
احمد شاہ ولی بہمنی : ۱۶۲ ، ۲۶۶ ، ۶۰۵ ۔
احمد عبدالحق ردولوی (شیخ) : ۳۱ ۔
احمد کبیر حیات قلندر (شیخ) : ۱۵۱ ، ۲۲۴ ۔
احمد گجراتی (شیخ) : ۱۳۳ ، ۱۳۶ ، ۲۲۹ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۳۳۸ ، ۳۵۹ ، ۳۸۳ ، ۳۸۹ ، ۳۲۲ ، علمی استعداد ۳۲۳ ، تصانیف ۳۲۴ ، گولکنڈا میں عدم مقبولیت کے اسباب ۳۲۸ ، غزلیات ۳۲۹—۳۳۰ ، اردو ادب میں مقام ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵ ، ۳۹۰ ، ۶۰۸ ۔
احمد گوجر : ۶۱۳ ۔
اختر، میر اکبر علی : ۶۶۸ ۔
اختر جوناگڑھی، قاضی احمد میاں : ۵۳۹ ۔
اشکر حیدر آبادی، میرزا قاسم علی بیگ : ۲۳۵ ۔
اخلاص خان : ۲۳۹ ۔

ارجن : ۶۳۳ ۔
ارسطو : ۳۱۶ ۔
اسپرینگر : ۶۱۵ ۔
اسپنسر : ۵۵۲ ۔
استاد عالم : (دیکھیے علی عادل شاہ ثانی) ۔
اسحاق لاہوری (مولوی) : ۶۰۲ ، ۶۳۰ ۔
اسد خان (محمد عادل شاہ کا ایک امیر) : ۲۳۹ ، ۲۸۳ ۔
اسد خان (مثنوی "قطب مشتری" کا ایک کردار) : ۳۳۸ ۔
اسرافیل : ۳۱۶ ۔
اسماعیلؑ (حضرت) : ۱۴۲ ۔
اسماعیل امروہوی : ۱۳۳ ، ۵۶۵ ۔
اسماعیل خان : ۲۶۵ ۔
اسماعیل عادل شاہ : ۱۸۳ وفائی تخلص ۱۸۳ ۔
اشرف بیابانی (سید، شاہ) : ۳۳ ، ۱۳۰ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۷ ، ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۲۹۶ ، ۵۵۹ ، ۶۰۵ ، ۶۲۷ ، ۶۳۹ ۔
اشرف علی تھانوی (مولانا) : ۳۸۶ ۔
اشرف نوشاہی : ۶۵۱ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، زبان و بیان اور موضوع ۶۶۷—۶۶۸ ۔
اصطخری : ۶۴۵ ، ۶۴۷ ۔
اعتماد خان : ۵۳۹ ۔
اعظم شاہ : ۶۳۳ ۔
اعلی، امین الدین : ۳۱ ، ح ۱۶۴ ، ۱۷۳ ، ۱۸۵ ، ۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۲۲۴ ، ۲۳۳ ، ۲۳۳ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۵ ، ۳۰۷ ، تعلیم و تربیت ۳۰۸ ، تصانیف ۳۰۸ ، خیال، گیت اور دوہرے ۳۰۸ ، تصانیف کا موضوع ۳۰۹ ، طویل نظموں کی بھرتی ۳۱۱ ، غزلیات ۳۱۲ ، اسلوب ۳۱۳ ، گیتوں اور دوہروں کی زبان ۳۱۳ ، تصنیف و تالیف کا مقصد ۳۱۸ ، ۳۲۲ ، ۳۹۲ ، ۳۹۵ ، ۳۹۷ ، ۳۹۹ ، ۵۰۴ ، ۵۲۱ ، ۶۰۶ ، ۶۲۳ ، ۶۵۱ ، ۶۸۲ ۔
افسوس، شیر علی : ۶۶۹ ۔
افضل پانی پتی، محمد افضل : حالاتِ زندگی ۶۲—۶۳ ، شاعری ۶۳ ، ۶۳ ، ۱۹۳ ، ۳۱۲ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ۔
افلاطون : ۳۱۶ ۔
اقبال، ڈاکٹر، علامہ محمد اقبال : ۳۲ ، ۱۵۳ ، ۲۱۴ ، ۵۵۵ ، ۵۷۰ ، ۵۷۳ ، ۵۷۳ ، ۵۸۰ ، ۵۹۳ ، ۵۹۸ ۔
اکبر اعظم : ۵۶ ، ۵۷ ، اس دور کی شاعری ۵۸—۵۹ ، ۶۰ ، ۷۳ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۳ ، ۲۳۰ ، ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۲۳ ، ۵۸۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۵۷ ، ۶۸۰ ۔

اکھرناتھ جوگی (مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کا ایک کردار) : ۱۶۱ ۔
الپتگین : ۵۹۵ ۔
التتمش : ۶۴۳ ۔
الف خاں بھوکالی : ۱۰۳ ۔
الکھ داس : (دیکھیے شیخ عبدالقدوس گنگوہی) ۔
الیاس ، سید غلام علی : ۷۱۲ ۔
الیاس* (حضرت) : ۲۷۶ ، ۲۷۷ ۔
امام بخش قادری : ۶۵۰ ۔
امامی : ۶۵۰ ۔
امرت لال : ۵۵۶ ۔
امرداس ، گرو : ۶۱۷ ۔
امجا جی : ۲۳۹ ۔
امیر : (دیکھیے امیر خسرو) ۔
امیر برید : ۳۸۱ ۔
امیر تیمور گورگاں : ۱۴ ، ۱۵ ، ۹۰ ، ۹۱ ، ۹۵ ، ۳۶۶ ۔
امین (صاحبِ مثنوی "یوسف زلیخا") : ۱۳۹—۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۵۸۹ ۔
امین (صاحبِ مثنوی "بہرام و حسن بانو") : ۲۳۲ ، ۲۷۴ ، ۳۳۲ ، ۳۸۵ ، ۴۸۱ ، ۵۰۹ ۔
اندر : ۲۱۷ ، ۲۱۸ ۔
انفولہ خاں : ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۳۷ ۔
انشا ، انشاء اللہ خاں : ۳۶۶ ۔
انغا (راجا) : ۶۷۶ ۔
انوری : ۲۹۰ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۴۱۸ ، ۴۲۱ ، ۴۶۰ ، ۵۴۸ ، ۶۰۷ ۔
انیس (میر) : ۳۷۵ ، ۵۵۵ ۔
اورنگ زیب عالمگیر : ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۸۰ ، ۸۳ ، ۱۲۹ ، ۱۴۳ ، ۱۸۸ ، ۳۱۷ ، ۳۵۳ ، ۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۶ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ح ۶۲۵ ، ۶۳۲ ، ۶۳۹ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۷۴ ، ۷۱۱ ۔
اولیا : ۵۱۳ ۔
اویس قلی : ۳۸۱ ۔
ایاغی ، محمد امین : ۳۲۲ ، تصانیف ۳۶۹ ، زبان و بیان ۳۶۹ ، غزلیات ۳۷۲—۳۷۳ ۔
ابربھدرا (راجا) : ۲۳۸ ۔
ایلزبتھ (ملکہ) : ۴۱۲ ، ۴۶۲ ۔

ب

بابا خوجو : ۱۰۴ ۔
بابا ڈھونگل : ۱۰۳ ۔
بابا فرید ، شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر : چند اردو فقرے ۳۶ ، ایک دوہا ، ریختہ اور اقوال ۳۷ ، ۴۱ ، ۱۰۵ ، ۱۵۲ ، ۶۱۲ ، کلام کے دو مآخذ ۶۱۵—۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۸ ۔
بابا کرامت : ۱۰۴ ۔
بابر ، ابوالقاسم مرزا : ۴۶۶ ۔
بابر ، ظہیر الدین : ۱۱ ، ۵۱ ، ترکی دیوان ۵۲ ، ۷۲ ، ۴۵۴ ، ۴۸۱ ، ح ۳۶۶ ۔

باجن ، شیخ بہاء الدین (شاہ) : ۳۷ ، ۴۱ ، ۵۶ ، ۹۳ ، ۱۰۵ ، ادبی خدمات ۱۰۶—۱۰۹ ، ان کے کلام پر رائے ۱۱۰ ، ۱۱۲ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ، ۱۵۵ ، ۱۶۲ ، ۱۶۸ ، ۱۷۸ ، ۱۹۷ ، ۲۰۲ ، گیت ۲۰۹ ، ۲۱۵ ، ۲۱۸ ، ۲۲۷ ، ۲۸۱ ، ۴۱۴ ، ۶۰۴ ، ح ۶۱۲ ، ۶۱۵ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۴۹ ، ۶۵۵ ۔
بالا کنور : (مثنوی "مینا ستونتی" کا ایک کردار) ۴۷۴ ۔
بالا ناتھ جوگی : ۶۰۰ ۔
باوا صاحب ، شاہ مراد بن قاضی جان محمد : ۶۳۶ ، مراد لام کے تین بزرگ ۶۳۶ ، کلام کی تقسیم ۶۳۷ ، موضوعات ۶۳۸ ۔
بایزید : ۵۸ ۔
بحری ، قاضی محمود : ۳۹۵ ، ۵۱۷ ، تصانیف ۵۲۱ ، غزلیات ۵۲۱ ، تصورِ عشق ۵۱۱—۵۲۲ ، زبان و بیان ۵۲۲ ، ۵۲۳ ۔
بدر الدین حبیب اللہ (شاہ) : ۳۰۵ ۔
بدر الدین دہلوی (قاضی) : ۱۰۳ ۔
بدھ سنگھ : ۶۵۰ ۔
بدیع الجمال (مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا ایک کردار) : ۴۷۹ ، ۴۹۴ ۔
براؤن ، آرنلڈ : ۴۴۴ ۔
برہان الدین راز الٰہی (شیخ) : ۶۰۴ ، ۶۷۹ ۔
برہما : ۴۴ ۔
برہمن ، پنڈت چندربھان : ایک غزل ۷۲ ۔
برید شاہ : ۲۸۱ ۔
بڑی صاحبہ : (دیکھیے ملکہ خدیجہ سلطان شہر بانو) ۔
بزرگ بن شہریار : ۶۷۵ ۔
بشاری مقدسی : ۶۷۶ ۔
بطلیموس (یونانی جغرافیہ داں) : ۵ ۔
بکاولی : ۴۴۷ ۔
بکرم (مثنوی "گلشنِ عشق" کا ایک کردار) : ۳۳۲ ، ۳۳۷ ۔
بلاقی (سید) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴ ۔
بلخی : (دیکھیے فضل الدین بلخی) ۔
بلنیس : ۴۳۲ ۔
بُلھے شاہ : ۶۱۳ ، ۶۵۱—۶۵۶ ۔
بوعلی قلندر پانی پتی ، شیخ شرف الدین : دو دوہے اور قول ۳۸ ، ۴۱ ، ۱۰۵ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ۔
بہاء الدین برناوی (شیخ) : ۶۲۵ ۔
بہادر شاہ اول : ۵۳۹ ۔
بھاگ متی (مشتری ، حیدر محل) : ۴۳۵ ، ۴۳۶ ۔

بھاسیا : ۵۰ ۔
بہرام (مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' کا ہیرو) : ۲۶۳ ۔
بہرام سقہ بخاری : نمونہٴ کلام ۵۹ ، ۶۱ ، ریختہ ۶۲۸ ۔
بہرام گور : ۵۰۹ ۔
بہلول خان : ۳۳۳ ، ۳۴۳ ۔
بہلول صوفی : ۴۰ ۔
بھیم : ۶۳۳ ۔
بیاض لیچھ : ۱۰۳ ۔
بیاض جی : ۱۰۳ ۔
بے بیان ، لالہ جی کشن : ۵۸۳ ۔
بیچارہ : ۵۶۰ ۔
بیدل ، عبدالقادر : ۵۸۹ ، ۶۳۳ ۔
بیرم خان : ریختے ۶۱ ۔
بے قید ، سید فضائل علی خان : ۶۸۱ ۔
بیکن : ۳۱۲ ۔
بیگ الغ خان : ۹۰ ۔
بے نوا ، جعفر علی : ۶۶۸ ، ۶۸۱ ۔

پ

پاروتی : ۲۱۷ ۔
پرائس ، ولیم : ۴۴۴ ۔
پرتول چندر چٹرجی : ۵۹۸ ۔
پرتھوی راج : ۶۰۰ ۔
پروانہ ، ضیاء الدین : ۵۸۳ ۔
پری رخ (مثنوی ''خاور نامہ'' کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
پہاری : ۳۱۵ ۔

پیر بابا ، شیخ محمد صالح : ۵۳۹ ۔
پیر فتنی : ۷۱۲ ۔
پیر جمنا : ۱۵۱ ۔
پیر دست گیر : ۱۰۷ ۔
پیر روشان : ۵۷ ، ۵۸ ۔
پیر سیاح : ۲۳۳ ۔
پیر مشتہی : ۱۵۱ ۔
پیر مقصود : ۱۵۱ ۔
پیلو کوی : ۶۱۲ ۔

ت

تاباں ، میر عبدالحی : ۵۸۳ ۔
تاج الدین متقی الملک : ۲۶ ۔
تارا چند : ۸ ، ۹ ۔
تارک ، محمد ہدایت علی : ۶۸۲ ۔
تائب : ۲۹۹ ، ۳۷۱ ۔
تپشرد ، عبداللہ : ۶۶۹ ۔
تحسین : ۶۶۰ ۔
تربیت خان بخشی : ۷۱ ۔
تمیم انصاریؓ (حضرت) : ۲۴۵ ، ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ۔

ث

ثابت علی مشتاق ، سید : عربی عروض کے مطابق سندھی اور سرائکی شاعری : ۶۸۱ ۔
ثالث فرید : (دیکھیے دیوان ابراہیم) ۔
ثنا (شاگرد ولی دکنی) : ۵۵۹ ۔
ثناءاللہ : ۵۳۳ ، ۵۳۸ ۔
ثنائی : ۵۲۶ ۔

ج

جام کابلی : ۶۸۰ ۔
جامی ، عبدالرحمٰن : ۳۳ ، ۱۲۳ ، ۲۳۹ ، ۲۶۰ ، ۳۲۳ ، ۳۲۸ ، ۳۳۶ ۔
جانم ، شاہ برہان الدین : ۳۱ ، ۹۲ ، ۱۰۵ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۷ ، ۱۳۹ ، ح ۱۶۷ ، ۱۷۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۰ ، ۱۹۳ ، ۲۰۱ ، تصانیف ، نظم و نثر ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، گیت ۲۰۹ ، پنڈوی اسطور کا رنگ ، گجری روایت اور صوفیانہ موضوعات ۲۰۹—۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۸ ، ۲۲۳ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۵۱ ، ۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۳ ، ۲۸۶ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۰۴ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، جانم اور خوش دہاں کی نثر کا فرق ۳۰۷—۳۰۸ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ح ۳۱۱ ، ۳۱۳ ، ۳۱۷ ، ۳۸۵ ، ۳۸۷ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۴۲۳ ، ۴۵۹ ، ۴۹۵ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۲۱ ، ۶۰۶ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۳۹ ، ۶۵۱ ، ۶۸۲ ۔
جانی : ریختے ۶۱ ، ۶۵۰ ۔

جبرئیل : ۱۳۲ ، ۳۱۹ ، ۳۷۰ ۔
جبرک ، شیخ قلندر بخش : ۶۶۸ ۔
جعفر زٹلی : ۳۶۶ ، ۵۸۹ ، ۶۳۰ ، تذکرہ نویسوں کی رائے ۶۳۱ ، کلام پر تنقید و تبصرہ ۶۳۱—۶۳۳ ، کلام کی تقسیم ۶۳۳—۶۳۴ ، ہجویہ اور طنزیہ شاعری کی روایت ۶۳۵ ، فارسی نثر ۶۳۵ ۔
جگت گرو : (دیکھیے ابراہیم عادل شاہ ثانی) ۔
جگدیش : ۴۴ ۔
جلال الدین گنج رواں (شاہ) : ۱۵۱ ۔
جلالا ، جلال الدین : ۶۵۰ ۔
جمال الدین (ملّا) : ۳۸۳ ، ۴۷۱ ۔
جمال الدین مغربی : ۱۶۷ ۔
جمال پنھری : ۱۰۳ ۔
جمالی : ۶۱ ، ۳۱۲ ، ۵۳۸ ۔
جمالی (ترکی زبان کا ایک شاعر) : ۴۰۸ ۔
جمالی کنبوہ (شیخ) : چند اردو اشعار ۵۲—۵۳ ۔
جمشید (مثنوی ''خاور نامہ'' کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
جمشید : ۳۳۷ ، ۳۶۷ ۔
جمشید قلی : ۳۸۲ ، ۳۸۳ ۔
جمیل جالبی : ۵۸۵ ۔
جنّت خاتون : ۹۸ ۔
جنیدی : ۳۸۳ ، ۴۷۱ ، ۴۹۲ ۔

جوہر ، صلابت خان : ۳۳۹ ، ۳۴۰ ۔
جہانگیر ، نورالدین : ۶۱ ، ۱۳۹ ، ۲۳۲ ، ۶۲۴ ۔
جے پال : ۵۹۵ ۔
جے سنگھ : ۳۲۲ ، ۳۳۰ ۔
جے مل فتح سنگھ (راجا) : ۳۳۰ ۔

چ

چاکر خان ، میر : ۱۱۷ ۔
چاند سلطان (زوجۂ ابراہیم عادل شاہ ثانی) : ۲۱۷ ، ۲۸۳ ۔
چنپاوتی (مثنوی ''گلشنِ عشق'' کا ایک کردار) : ۳۳۴ ، ۳۳۵ ۔
چندا (مثنوی ''مینا ستونتی'' کی ہیروئن) : ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ۔
چندر بدن (مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کا ایک کردار) : ۲۳۴ ، ۲۴۳ ، ۳۹۴ ۔
چندر سین (مثنوی ''گلشنِ عشق'' کا ایک کردار) : ۳۳۴ ، ۳۳۵ ۔
چوسر/چاسر : ۴ ، ۱۹۲ ، ۲۹۷ ، ۴۳۹ ، ۴۶۴ ، ۵۳۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۷ ، ۵۸۲ ۔
چھبیلی : ۴۱۵ ۔

ح

حاتم ، شاہ ظہورالدین : ۲۰۷ ، ۲۳۸ ، ۴۶۹ ، ۵۳۶ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۵ ، ۵۸۳ ، ۵۸۹ ، ۶۸۶ ، ۶۸۸ ، ۶۹۳ ۔
حاجی رومی : ۱۵۱ ۔
حافظ برخوردار : ۶۱۲ ۔
حافظ شیرازی (خواجہ) : ۲۹۷ ، ۳۹۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۸ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۵۵۳ ، ۶۸۶ ۔
حالی ، خواجہ الطاف حسین : ۵۷۲ ۔
حبیب اللہ (شاہ) : ۲۸۱ ۔
حُر : ۷۷ ۔
حسام الدین راشدی : ۶۷۳ ۔
حسام لاہوری ، حسام الدین : ۶۸۱ ۔
حسنؓ (امام) : ۳۸۶ ۔
حسن بانو (مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' کی ہیروئن) : ۲۶۴ ، ۵۰۹ ۔
حسن دہلوی ، امیر حسن : ۳۴ ، ایک غزل ۳۵ ، ۳۱۲ ۔
حسن شوق : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۵ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۳۱ ، ۲۵۱ ، ۲۷۴ ، ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، دستیاب کلام ۲۸۱ ، سنہ ولادت و وفات ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، غزلیات ۲۹۰ — ۲۹۳ ، مقطعے ۲۹۳ — ۲۹۴ ، صنائع بدائع کا اہتمام ۲۹۴ — ۲۹۵ ، ان کے ہم عصر شعرا ۲۹۵ ، اثرات ۲۹۶ — ۲۹۷ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۶۳ ، ۳۷۲ ، ۳۷۴ ،

۲۹۸ ، ۴۰۴ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۸۴ ، ۴۹۰ ، ۵۱۷ ، ۵۲۳ ، ۵۳۷ ، ۶۹۷ ۔
حسینؓ (امام) : ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۳۲۹ ، ۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۵۱۳ ۔
حسین ، مولانا (مصنّفِ 'طوطی نامہ') : ۴۶۶ ، ۴۷۴ ۔
حسین آملی (مولانا) : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ۔
حسین ذوق ، بحرالعرفان (شاہ) : ج ۱۹۷ ، ۴۳۵ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، غزلیات ۵۲۰ ، ۵۲۳ ۔
حسین طبسی ('مُلّا') : ۳۹۴ ۔
حسین نظام شاہ : ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ۔
حسینی بیجاپوری (قدوم ، شاہ) : ۱۵۹ ۔
حضرت شاہہ : (دیکھیے شاہ عالم عرف شاہ منجھن) ۔
حضرت قطبیہ : (دیکھیے قطب عالم سید برہان الدین ابو محمد عبداللہ) ۔
حفیظ الدین علی (میر) : ۶۸۱ ، کلام میں ایہام : ۶۹۰ ۔
حکیم آتشی : ۱۸۵ ، ۴۴۳ ۔
حکیم سنائی : ۴۳ ، ۶۷۶ ۔
حکیم علی : ۶۷۸ ۔
حکیم یوسفی : ۳۳ ، ۵۳ ، ۵۶ ۔
حماد بن شیخ رشید الدین جمالی : ۶۸۰ ۔
حمید احمد خان : ۶۰۲ ۔
حمید الدین ناگوری (شیخ) : ۳۷ ، ۴۱ ۔
حمیدی : ۴۷۵ ۔
حیات (پنجابی زبان کا ایک شاعر) : ۶۵۰ ۔
حیدر ، حیدر علی : ۶۶۸ ۔
حیدرِ پشاوری : ۷۰۷ ۔
حیدر علی : ۳۱۵ ۔
حیدری ، حیدر بخش : ۳۸۱ ۔

خ

خالق ، محمد بخش : ۶۳۶ ۔
خافی خان : ۱۴ ، ۱۸۴ ، ۳۲۲ ، ۳۷۳ ۔
خاقانی : ۳۹۰ ، ۴۱۲ ، ۴۱۸ ، ۴۲۱ ، ۴۶۰ ، ۵۴۸ ۔
خانِ اعظم : ۱۲۴ ۔
خانخاناں ، عبدالرحیم : ۴۱۲ ، ۶۵۷ ۔
خان محمد : ۵۱۷ ۔
خدیجہ سلطان شہر بانو ، بڑی صاحبہ (ملکہ) : ۲۱۷ ، ۲۲۴ ، ۲۵۲ ، ۲۹۵ ، ۴۲۱ ۔
خسرو (امیر) : ۲۲ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۲۶ ، اردو کلام ۲۷—۲۹ ، مستند اردو کلام ۲۸ ، ایک دوہا 'سب رس' میں ۲۸ ، ریختہ 'نکات الشعرا' میں ۲۸ ، ایک اور ریختہ ایک قدیم بیاض میں ۲۸ ، ایک اور ریختہ

'دستور العمل' میں ۲۸ ، ایک اردو
شعر نظام الدین اولیاء کے مزار پر
۲۹ ، فارسی شاعری کی ایک صنعت
۲۹ ، ہندوی کلام ۳۰–۳۲ ،
۳۳ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ،
۴۱ ، ۵۴ ، ۵۶ ، ۶۷ ، ۱۰۵ ،
۱۱۶ ، ۱۶۵ ، ۲۳۴ ، ۲۳۹ ،
۲۵۵ ، ۲۹۲ ، ۳۱۲ ، ۳۵۹ ،
۳۶۰ ، ۳۷۲ ، ۴۲۱ ، ۴۲۸ ،
۵۰۹ ، ۵۴۸ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ ،
۵۸۶ ، ۵۸۸ ، ۶۱۴ ، ۶۱۹ ،
۶۲۰ ، ۶۸۰ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ۔
خسرو ، ضیاء الدین : ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ،
۳۴ ۔
خسرو خاں 'نمک حرام' : ۲۳ ۔
خسرو ہلالی : ۲۹۰ ۔
خضر۳ (حضرت) : ۲۷۶ ، ۲۷۷ ،
۴۳۶ ، ۴۴۸ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ۔
خلدی : ۶۵۰ ۔
خفیہ بیگم : ۶۵۰ ۔
خنجر بیگ چغتائی : ۶۷۸ ۔
خواجہ بندہ نواز گیسو دراز : ۹۰ ،
۱۵۱ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ ،
۱۶۷ ، ۱۹۵ ، ۲۱۰ ، ۲۱۷ ،
۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۶۶ ، ۲۸۱ ،
۳۱۳ ، ۳۹۲ ، ۴۸۵ ، ۴۹۸ ،
۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۱۲ ۔
خواجہ جہان گیلانی : ح ۱۸۳ ۔
خواص خاں : ۳۴۳ ، ۵۱۳ ۔
خوب محمد چشتی : ۹۳ ، ۱۱۹ ،
تصانیف ۱۲۰ ، موضوع ۱۲۱ ،
۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ،
۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۴ ، ۲۰۹ ،
۵۸۸ ، ۶۰۵ ۔
خور شاہ بن قباد الحسینی : ۳۸۳ ،
۳۸۴ ۔
خورشید ، خورشید احمد : ۶۶۹ ۔
خوش : ۱۶۹ ۔
خوش حال خاں خٹک : ۴۰۷ ، کلام
میں اردو الفاظ ۷۰۵ ۔
خوش دہان ، شیخ محمود الحق :
۲۲۳ ، ۲۳۴ ، ۲۹۸ ، تعلیم و
تربیت ۳۰۵ ، تصانیف ۳۰۶ ،
زبان و بیان ۳۰۷ ، خوشدہان اور
حاتم کی نثر کا فرق ۳۰۷ ، ۳۰۸ ،
۳۱۵ ، ۳۱۷ ۔
خوند میر (سید) : ۱۳۳ ، ۱۳۴ ،
۳۵۵ ۔
خولزا ہاورن (ملکہ) : ۲۸۳ ۔
خیالی : ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹ ، ۲۹۵ ،
۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۵ ،
۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ،
۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۲۴ ، ۴۳۰ ،
۴۳۳ ، ۴۹۰ ، ۴۹۲ ، ۵۲۳ ،
۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۶۰۸ ۔
خیر بخش مری (سردار) : ۷۱۲ ۔

د

دارا : ۴۶۷ ۔

دارا شکوہ : ۷۲ ۔
داغ ، نواب مرزا خاں : ۵۵۰ ۔
دانتے : ۲۹۷ ۔
دانشن : ۵ ۔
دانیال خلف اکبر اعظم : ۷۵ ۔
داول ، شیخ غلام محمد : ۴۱ ، ۹۲ ،
۱۳۰ ، ۱۳۷ ، ح ۱۶۷ ، ۱۸۵ ،
۱۸۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۳۳ ،
۲۹۸ ، تاریخ وفات ۲۹۹ — ۳۰۰ ،
شاعری میں حاتم کی پیروی اور
مماثلت ۳۰۰ — ۳۰۳ ، ۳۰۴ ،
۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ح ۳۱۱ ، ۴۲۴ ،
۴۵۸ ، ۶۰۶ ، ۶۲۳ ، ۶۵۱ ،
۶۸۲ ۔
داؤد۳ (حضرت) : ۴۳۸ ۔
داؤد ایلچی : ۴۴۵ ۔
داؤد اورنگ آبادی ، مرزا داؤد بیگ :
۴۷۵ ، ۵۱۵ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ،
۵۶۲ ، ولی دکنی کی پیروی
۵۶۳ — ۵۶۴ ، زبان و بیان
۵۶۵ اور ۵۶۶ ، ۵۸۹ ، ۶۸۸ ،
۶۹۱ ۔
داہر (راجا) : ۶۷۲ ، ۶۷۵ ۔
دبیر ، مرزا سلامت علی : ۳۷۵ ۔
دجشان : ۲۷۷ ۔
درد ، خواجہ میر : ۵۴۰ ، ۵۴۳ ،
۵۴۴ ، ۶۹۳ ۔
دُرگا : ۲۱۷ ۔
دشرتھ (راجا) : ۴۳ ۔
دلاور خاں : ۱۸۶ ۔
دلشاد پسروری ، دل محمد : ۶۵۰ ۔
دمن : ۵۲۲ ۔
دولم الدین مکی (حاجی) : ۱۶۷ ۔
دولت خاتون (مثنوی ''سیف الملوک و
بدیع الجمال'' کا ایک کردار) :
۴۷۸ ۔
دولت شاہ : ۲۴۲ ، ۲۶۲ ، ۳۳۲ ،
۵۰۹ ، ۶۰۶ ۔
دولت قاضی : ۴۷۵ ۔
دھرم داس : ۴۲ ۔
دھرم راج (مثنوی ''گلشن عشق'' کا
ایک کردار) : ۳۳۳ ۔
دھنیسر : ۶۵۵ ۔
دیانت رائے مہتہ پور جی : ۶۷۸ ۔
دیوان ابراہیم : ۶۱۶ ، ۶۱۷ ۔
دیوانہ ، موہن سنگھ : ۶۱۶ ۔

ڈ

ڈرائڈن : ۵۵۲ ۔
ڈوراک ، روڈ ولف : ۴۴۴ ۔

ذ

ذکا ، اولاد محمد خاں : ۵۸۳ ۔
ذوالفقار خاں : ۸۳ ۔
ذوالفقار خاں نصرت جنگ : ۶۳۲ ۔
ذوق ، شیخ محمد ابراہیم : ۱۹۶ ،
۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۰ ۔

ر

رابعہ بصری (حضرت) : ۱۴۲ ۔

راجن : ۹۶ ، ۹۷ ۔
راجو قتال ، سید محمد یوسف شاہ : ۹۵ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۳ ، ۱۵۱ ، ۳۸۵ ، ۶۰۳ ۔
رام : ۳۳ ، ۲۱۷ ۔
رام چندر (راجا) : ۶۷۸ ۔
رام داس کچھواہہ (راجا) : ہندی زبان میں ایک دوہا ۶۷۸ ۔
رام راج (راجا) : ۲۸۱ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ۔
رانا سانگا : ۵۰ ، ۵۱ ۔
راورتی : ۴۰۱ ۔
راہی ، محمد سعید : ۶۸۱ ۔
رحمت اللہ (شاہ) : ۱۰۶ ، ۱۰۹ ، ۲۲۷ ، ۵۳۹ ۔
رحیمی : ۲۹۶ ۔
رُدرت : ۵ ، ۶ ۔
رستم : ۲۸۳ ، ۳۳۸ ۔
رستمی : ۱۸۵ ، ۱۹۳ ، ۲۲۳ ، ۲۳۳ ، ۲۵۱ ، ۳۳۱ ، ۶۰۶ ۔
رسوا ، آفتاب رائے : ۶۸۱ ۔
رضا : ۵۵۹ ۔
رضوان : ۳۴۹ ۔
رضوان شاہ (مثنوی ''رضوان شاہ و روح افزا'' کا ہیرو) : ۵۱۳ ۔
رفیع الدین شیرازی : ۱۸۵ ، ۲۱۳ ، ۲۳۳ ۔
رفیع حاجب خیرات : ۱۰۳ ۔
رغبت سنگھ (سہا راجا) : ۴۰۸ ۔
رنگین ، سعادت یار خان : ۳۶۶ ۔
روح افزا (مثنوی رضوان شاہ و روح افزا کی ہیروئن) : ۵۱۳ ۔
روحی ، روحی خان : شاعری کا مزاج ۶۹۱ ۔
رومی خان : ۲۸۳ ۔
روی داس : ۳۲ ۔
ریحان سدی : ۲۳۹ ۔

ز

زبور ، عبدالحق : ۴۱۲ ۔
زلیخا (حضرت) : ۸۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۳۳۹ ، ۳۹۳ ۔
زور ، محی الدین قادری : ۱۲۹ ، ۲۲۰ ، ۲۳۵ ، ۲۵۲ح ، ۲۵۳ح ، ۳۱۵ ، ۳۳۳ ، ۳۳۶ ۔
زہرہ (مثنوی ''قطب مشتری'' کا ایک کردار) : ۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۴۱ ۔
زین الدین خلد آبادی : ۱۵۲ ، ۶۰۳ ۔
زینبؓ (حضرت) : ۱۵۷ ، ۱۷۸ ، ۳۷۳ ۔

س

سادنا : ۳۲ ۔
ساعد (مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کا ایک کردار) : ۳۴۸ ، ۳۴۹ ۔
ساوتلی : ۳۱۵ ۔
سبکتگین (سلطان) : ۸ ، ۹ ، ۵۹۵ ۔
سنا : ۳۲ ۔

سجان رائے : ۲۳ ۔
سچل سرمست ، حافظ عبدالوہاب : کافیاں اور اردو دیوان ۶۸۱ ، ۶۹۱ ، کلام کا بنیادی موضوع ۶۹۲ ، تصورِ عشق ۶۹۲ — ۶۹۳ ، زبان ۶۹۳ ۔
سخاوت مرزا : ۲۲۰ ۔
سدی عنبر : ۲۳۸ ۔
ستی : ۳۶۲ ۔
سراج الدین ، منشی (ہم عصر علامہ اقبال) : ۵۹۸ ۔
سراج اورنگ آبادی ، سید سراج الدین : ۵۱۵ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، تصورِ عشق ۵۶۶ ، سراج کا محبوب ۵۶۹ — ۵۷۰ ، اردو شاعری میں اہمیت ۵۷۸ ، اخلاق ، فلسفہ اور تصوف ۵۷۸ — ۵۷۹ ، مثنویاں ۵۸۰ ، شاگرد ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۹ ، ۶۹۱ ، ۶۹۳ ۔
سرخوش ، شیر علی خان : ۵۹۶ ، ۵۹۹ ۔
سرستی دیوی : ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۳۸۷ ، ۵۹۳ ۔
سرطان خان (مثنوی ''قطب مشتری'' کا ایک کردار) : ۳۳۸ ۔
سرمست ، سید اسحاق : ۱۳۶ ، ۱۳۷ ۔
سروری ، عبدالقادر : ۳۳۳ ، ح ۳۸۷ ۔
سعداللہ خان : ۴۲ ۔
سعد وقاص : ۲۶۴ ، ۲۶۸ ۔
سعدی ، شیخ مصلح الدین : ۳۱ ، ۲۹۷ ، ۳۵۴ ، ۳۵۸ ، ۳۶۰ ، ۴۱۲ ، ۴۲۱ ۔
سعدیٔ ہندوستان : (دیکھیے حسن دہلوی ، امیر حسن) ۔
سکندر اعظم : ۳۳۶ ۔
سکندر خلف علی عادل شاہ : ۳۲۳ ۔
سکندر عادل شاہ : ۳۵۳ ، ۳۷۶ ، ۵۱۴ ۔
سکندر علی عادل شاہ : ۵۱۴ ۔
سکندر لودھی : ۳۳ ، ۵۳ ، ۷۰ ۔
سلطان الاولیا : (دیکھیے شیخ نظام الدین اولیا) ۔
سلطان المشائخ : (دیکھیے شیخ نظام الدین اولیا) ۔
سلطان باہو : ۶۱۲ ، ۶۳۶ ، ۶۵۵ ۔
سلطان سکندر : ۹۸ ۔
سلطان شاہ غزنی : ۹۶ ۔
سلطان فیروز : ۹۸ ، ۶۰۳ ۔
سلطان قلی : ۳۸۱ ، ۴۱۰ ۔
سلمی : ۲۳۶ ۔
سلیم شاہ سوری : ۳۳ ، ۵۳ ۔
سلیمانؑ (حضرت) : ۲۳۸ ، ۲۸۹ ، ۳۳۲ ۔
سمن بر (مثنوی ''پھولبن'' کا ایک کردار) : ۳۸۸ ، ۳۹۳ ۔
سمندر گپت : ۵ ۔
سنتو رام : ۳۳ ۔

سنجر کاشی : ۲۱۳ ۔
سودا ، مرزا رفیع الدین : ۱۹۶ ، ۳۲۵ ، ۳۳۹ ، ۳۳۷ ، ۳۵۰ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ، ۵۹۶ ، ۵۷۰ ، ۶۶۰ ، ۶۶۸ ، ۶۹۳ ، ۶۹۷ ، ۷۰۶ ۔
سوز ، سید محمد میر : ۵۷۳ ۔
سونتی کمار چٹرجی : ۱۰ ، ۱۵۳ ، ۵۹۳ ، ح ۵۹۵ ، ۶۰۱ ۔
سیتا : ۳۳ ۔
سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ : ۱۱۵ ۔
سید اعظم بیجاپوری : ۲۹۵ ، ۳۹۵ ، ۴۰۷ ۔
سید سلیمان ندوی : ۹۷۳ ۔
سید قطب قادری : ۹۲۶ ۔
سید محمد : ۱۵۲ ۔
سید محمد ابن سید مبارک کرمانی : ۳۳ ۔
سید محمد جونپوری مہدی موعود : ۱۳۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۶ ، ۱۹۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۵ ، ۳۶۸ ۔
سید محمد میر عدل : ۹۷۹ ۔
سیف الملوک (مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجمال“ کا ایک کردار) : ۳۷۸ ، ۳۷۹ ۔
سیف اللہ خاں (نواب) : ۶۸۵ ۔
سیف خاں : ۱۷ ، ۶۳۲ ۔
سیوا : ۳۲۲ ۔
سیواجی : ۳۳۰ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ ۔
سیوب ناٹک : ۲۲۹ ، ۲۳۰ ۔
سیوک : ۵۱۳ ۔

ش

شاعر بلگرامی ، سید محمد : ۶۸۱ ۔
شاکر : ۶۵۱ ، ۶۶۵ ۔
شاہ باز : ۳۳۳ ۔
شاہ برہان : ۱۲۳ ۔
شاہ بہرام (مثنوی ”جنت سنگار“ کا ایک کردار) : ۲۵۳ ، ۲۵۶ ۔
شاہ بھیکن : ۱۰۳ ۔
شاہ پیارن : ۱۰۳ ۔
شاہ تراب : ۲۳۳ ، ۵۲۳ ، ۵۸۹ ۔
شاہ جہاں : ۵۲ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۸۰ ، ۲۹۷ ، ۳۱۷ ، ۵۰۵ ، ۵۸۸ ، ۶۰۲ ، ۶۲۳ ۔
شاہ جی بھونسلا : ۲۲۹ ۔
شاہ چاپلند ، قاضی حمید محمد لن : ۱۰۳ ، ۱۱۱ ، ۱۱۳ ، ۶۰۳ ۔
شاہ حسین ، مادھو لال : ۶۱۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۳ ، ۶۵۰ ، ۶۷۰ ۔
شاہ دلاور : ۳۵۵ ۔
شاہ راجو : ۳۷۱ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ۔
شاہ شجاع : [illegible] ۔
شاہ شرف : ۶۱۳ ۔
شاہ شہباز ، ملک شرف الدین خلف ملک عبدالقدوس : ۲۲۷ ، ۳۰۱ ، ۳۰۲ ۔

شاہ عالم عرف شاہ منجھن : ۹۶ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۱ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۲۶۲ ، ۶۰۳ ۔
شاہ علی خطیب : ۳۰۲ ۔
شاہ علی متی مثانی : ۳۰۲ ، ۳۳۳ ۔
شاہ فاروق والیِ خاندیس : ۹۷۹ ۔
شاہ کمال : ۳۹۳ ۔
شاہ محمود : ۹۵ ، ۶۰۳ ۔
شاہ مراد بن قاضی جان محمد : ۶۳۶ ۔
شاہ مراد خانپوری : ۶۳۶ ۔
شاہ مومن : ۱۵۱ ۔
شاہ نظام : ۳۵۵ ۔
شاہ نعمت : ۳۵۵ ۔
شاہ نواز خاں : ۲۳۹ ۔
شاہ ہاشم مہدوی : ۳۵۳ ، ۳۵۵ ، ۳۶۲ ، ۳۶۸ ۔
شاہی ، علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۳ ، ۱۸۵ ، ۱۹۵ ، مرثیے ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۵۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۳۱۹ ، غزل پر حسن شوق کے اثرات ۳۲۰ — ۳۲۱ ، شاعری میں بیجاپوری اسلوب ۳۲۱ ، درباری علما اور شعرا ۳۲۲ ، اردو زبان کی سرپرستی ۳۲۲ — ۳۲۳ ، مجموعۂ کلام ۳۲۳ ، قصائد ۳۲۳ — ۳۲۵ ، بیان اور تخیّل ۳۲۵ — ۳۲۸ ، بحروں کا انتخاب ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۳ ، ۳۶۳ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۶ ، ۳۸۹ ، ۴۰۶ ، ۴۶۸ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۳ ، ۶۸۵ ۔
شرف الدین (بابا) : ۱۵۱ ۔
شرف الدین بخاری : ۳۱ ۔
شرف الدین یحییٰ منیری (شیخ) : کبج سندرے ، دوہے ، فالنامے اور ملفوظات ۲۸ — ۲۹ ، ۳۱ ، ۱۰۵ ، ۶۲۰ ۔
شریف : ۳۷۶ ۔
شغلی : ۵۱۲ ، ۵۲۳ ۔
شفیق ، لچھمی نرائن : ۱۸۸ ، ۲۵۱ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۶۳۱ ، ۶۶۸ ۔
شمر : ۳۷۳ ۔
شمس الدین : ۵۵۶ ۔
شمس اللہ قادری : ۷۰ ، ۱۵۹ ۔
شمس سراج عفیف : ۲۵ ، ۶۷۷ ۔
شوق ، قدرت اللہ : ۶۳۱ ۔
شوکت : ۵۳۸ ۔
شہاب الدین (بابا) : ۱۵۱ ۔
شہباز حسینی قادری بیجاپوری : ۲۰۱ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ۔
شہ میر : ۳۹۳ ۔
شیخ : (دیکھیے مصلح الدین سعدی) ۔
شیخ ابراہیم : ۶۱۷ ۔
شیخ بڈھا : ۶۷۷ ۔
شیخ جمال : ۶۸۰ ۔
شیخ جنید : ۶۲۸ ۔
شیخ چاند : ح ۳۸۷ ۔

شیخ طاہر : ۶۷۹ ۔
شیخ عثمان جالندھری : ۶۲۷ ، رقعۂ کلام ۶۲۸ ۔
شیخ عیسیٰ گجراتی : ۹۸ ۔
شیخ عیسیٰ مسیح الاولیا : ۶۷۹ ، ایک دوہا ۶۸۰ ۔
شیخ فرید بھکری : ۶۷۷ ۔
شیخ قاسم : ۶۷۹ ۔
شیخ لطیف : ۹۸ ۔
شیخ منجھن (مصنفِ داستان "منوہر و مدمالتی" بزبانِ ہندی) : ۳۳۱ ۔
شیخ ورد : ۶۸۵ ۔
شہدا : ۵۳۰ ۔
شیر شاہ سوری : ۷۱۰ ۔
شیرانی ، حافظ محمود : ۱۱ ، ۲۸ ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۸ ، ۵۲ ، ۶۱ ، ۷۹ ، ۱۰۲ ، ۱۱۶ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۵۸۴ ، ۵۹۳ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ، ۶۱۶ ، ۶۲۸ ، ۶۳۳ ، ۶۴۹ ، ۶۵۸ ، ۶۶۰ ، ۶۷۷ ، ۷۰۴ ۔
شیرین : ۱۱۶ ، ۲۹۲ ۔
شیکسپئر ، ولیم : ۲۱۴ ۔
شیو : ۲۰۹ ، ۲۱۷ ۔

ص

صابر ، میر محمود : ۵۸۹ ، ولی دکنی کی ایرانی ۶۸۷ — ۶۸۸ ، شاعری ۶۸۸ — ۶۹۰ ۔
صائب : ۶۲ ، ۷۴ ، ۵۴۸ ، ۵۵۹ ، ۶۸۱ ۔
صبحی ، ابراہیم خان : ۲۷۵ ۔
صبغۃ اللہ (شاہ) : ۲۱۴ ۔
صدیق لالی : ۶۱۳ ۔
صف شکن خان (نواب) ولد سید یوسف خان رضوی : ۶۷۷ ۔
صفی : ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۴ ۔
صفیر بلگرامی : ۵۵۱ ۔
صلصال ، شاہ : ("خاور نامہ" کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
صنعتی : ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ، حالاتِ زندگی ۲۷۴ — ۲۷۵ ، کیا صنعتی اور ابراہیم خان صبحی ایک ہی آدمی ہے ؟ ۲۷۵ ، شعر سلیم کا معیار ۲۷۴ اور ۲۷۸ ، مصوّری ۲۷۸ — ۲۷۹ ، ۳۳۲ ، ۳۸۵ ، ۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۸۱ ۔
صنعتی ، شیخ داؤد : ج ۲۷۵ ۔

ض

ضابط خان : ۹۹ ۔
ضحیٰ : ۵۱۲ ۔
ضیاءالدین (شیخ) : ۱۵۱ ۔
ضیاءالدین برنی : ۱۳۸ ۔
ضیاءالدین رفاعی نیانانی (سید ، شاہ) : ۱۷۴ ۔
ضیا محمد : ۶۳۱ ۔

ط

طالب : ۵۳۸ ، ۵۴۸
طبعی : ۳۸۴ ، ۴۳۳ ، ۵۰۸ — ۵۱۰ ، ۵۱۴ ، ۵۲۲ ۔
طہماس : ۲۷۱ ۔

ظ

ظہور ابن ظہوری : ۲۳۳ ، ۲۷۵ ۔
ظہوری ، "ملا" نورالدین : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴ ، ۳۶۰ ، ۵۳۶ ، ۵۳۸ ،
ظہیر فاریابی : ۳۸۹ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۴۱۸ ، ۴۸۳ ، ۶۰۷ ۔

ع

عابد ، سید عابد شاہ : ۷۱۳ ۔
عاجز ، محمد بن احمد : ۲۳۷ ، ۲۵۱ ، ۳۳۳ ، ۳۵۹ ، ۴۱۳ ۔
عاشق : ۲۳۱ ۔
عالم گجراتی : ۱۳۷ ، ۱۳۸ ۔
عالی ، نعمت خان : ۵۱۶ ۔
عائشہؓ (حضرت) : ۱۳۸ ۔
عائشہ (بی بی) بنت بابا فرید گنج شکرؒ : ۱۵۲ ، ۶۰۳ ۔
عباس صفوی (شاہ) : ۴۹۲ ۔
عبدالجلیل بلگرامی : ۶۸۱ ۔
عبدالحق ، مولوی : ۳۷ ، ۵۵ ، ۱۵۶ ، ج ۱۸۹ ، ۴۴۴ ، ۵۳۵ ، ۶۱۶ ۔
عبدالحکیم لاہوری : ۶۶۹ ۔
عبدالحمید : ۷۰ ۔
عبدالرحمٰن بابا : ۵۸۹ ، پشتو اور اردو شاعری ۷۰۵ ۔
عبدالرحمٰن چشتی (شاہ) : ۵۶۷ ۔
عبدالرسول خان : ترتیبِ دیوانِ سراج اورنگ آبادی ۵۶۷ ۔
عبدالسلام ندوی : ج ۵۵۳ ۔
عبدالصمد : ۳۹ ۔
عبدالقادر بدایونی : ۱۳۴ ، ۴۱۲ ، ۶۷۸ ۔
عبدالقادر جیلانی (حضرت ، شیخ) : ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۵۰۳ ۔
عبدالقدوس گنگوہی (شیخ) : دوہے اور مقولے وغیرہ ۲۹ — ۳۰ ، ۳۷ ، ۱۰۵ ، الکھ داس تخلص ۱۱۳ ، ۶۲۱ ۔
عبدالکریم (شاہ) : ۶۸۰ ، سندھی میں دوہرے ۶۸۱ ۔
عبداللطیف : ۳۹۳ ، کیا تخلص عاجز تھا ؟ ۳۹۴ ۔
عبداللطیف بھٹائی (شاہ) : ۹۲ ، ۶۲۲ ، ۶۸۱ ، زبان ۶۸۲ ، کلام کی ترتیب ۶۸۲ ، کلام میں اردو اور سندھی کے مشترک الفاظ ۶۸۲ — ۶۸۳ ۔
عبداللہ (سید) : ۵۳۰ ۔
عبداللہ انصاری (شیخ) : ۹۷ ۔
عبداللہ قطب شاہ : ۲۳۴ ، ۳۲۱ ، ۳۳۰ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۴۴۴ ،

۴۴۵ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، شاعری کا مزاج ۴۶۶—۴۶۹ ، صنعتِ ایہام ولزوم مالایلزم ۴۶۹ ، زبان و بیان ۴۷۱ ، ۴۷۳ ، ، ۴۷۹ ، ۴۸۵ ، ۴۸۷ ، ۴۹۳ ، ۴۹۷ ، ۵۰۵ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۷۰ ، ۵۸۹ ۔
بدالنبی : ۳۲۲ ۔
عبدالواسع ہانسوی : ۲۸ ، تصانیف ۷۷ ، اردو زبان کی پہلی لغت ۷۷ ، تالیف کا مقصد ۷۷—۷۸ ، ۷۹ ، ۶۳۹ ۔
عبدل : ۱۳۹ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، شعر و شاعری کی اہمیت ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۰۱ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، نام اور وطن ۲۲۰ ، ۲۲۹ ، ۲۵۱ ، ۲۵۹ ، ۲۶۵ ، ۲۷۷ ، ۲۸۴ ، ۳۲۹ ، ۳۴۱ ، ۴۳۵ ، ۵۸۸ ۔
عبدی ، عبداللہ : ۶۱۲ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ۔
عذرا : ۲۹۲ ۔
عراق : ۳۷۲ ۔
عرشی ، امتیاز علی خاں : اردو زبان کی پیدائش ۷۰۰ ۔
عرفی : ۴۱۲ ، ۴۲۱ ، ۵۴۸ ۔
عزرائیل : ۳۱۶ ، ۵۰۵ ، ۶۲۳ ۔
عزلت ، عبدالولی : ۱۴۴ ، ۵۸۹ ، ۶۶۹ ۔
عزیز احمد : ۴۴۵ ۔
عزیزاللہ متوکل (شیخ) : ۹۸ ، ۱۰۹ ۔
عزیزِ مصر : ۲۳۸ ، ۲۳۹ ۔
عشرتی : ۴۷۴ ۔
عشق : ۲۴۴ ۔
عشقی ، عشقی خان : ۶۰ ۔
عطا ٹھٹھوی ، "ملا" عبدالحکیم : اردو شاعری ۶۸۱ ، ۶۸۵ ۔
عطّار (مثنوی "قطب مشتری" کا ایک کردار) : ۴۳۸ ۔
عطّار ، شیخ فریدالدین : ۴۴۶ ۔
عطارد : ۴۳۹ ۔
عظمت اللہ خاں : ۶۵۵ ۔
علّامی ، ابوالفضل : ۳۹ ، ۴۷ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۴۱۲ ، ۴۶۰ ، ۴۸۱ ۔
علاءالدین جہنی (امیر) : ۱۴۹ ۔
علاءالدین خلجی : ۱۲ ، ۹۰ ، ۹۳ ، ۱۰۳ ، ۱۳۲ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۱ ، ۷۰۱ ۔
علم اللہ محدث (شیخ) : ۲۱۴ ۔
علیؓ (حضرت) : ۱۱۹ ، ۱۴۳ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۳۲۳ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۹ ، ۳۳۱ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۷ ، ۴۶۵ ، ۴۷۴ ، ۵۰۱ ، ۵۶۳ ۔
علی (ایک پنجابی شاعر) : ۶۵۰ ۔
علی ، ناصر علی : ۸۴ ۔

علی امام : ۵۹۸ ۔
علی ، امین الدین : ۳۹۳ ، ۵۰۱ ۔
علی برید شاہ : ۲۸۲ ۔
علی بن طیفور ("ملا") : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ۔
علی حزیں : ۶۸۱ ۔
علی رضا سرہندی : ۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۵۶ ۔
علی عادل شاہ اول : ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۲۲۹ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۷ ، ۳۱۰ ۔
علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۳۱۹ ، ۳۳۶ ، ۳۳۸ ، ۳۵۴ ، ۴۷۲ ، ۵۷۰ ۔
علی متقی ملتانی : ۴۳۳ ۔
علی محمد جیوگام دھنی : ۴۱ ، ۹۳ ، ۱۰۵ ، ۱۱۴—۱۱۹ ، ترتیبِ دیوان ۱۱۵ ، اردو کی پہلی مں حرف ۱۱۵ ، مشکل پسندی ، ایہام اور صوفیانہ مسائل ۱۱۵—۱۱۶ ، ہندی روایت ۱۱۶ ، فارسی روایت کی ابتدا ۱۱۶—۱۱۷ ، فارسی بحور اور اوزان ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ، ۱۵۵ ، ۱۶۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷ ، ۲۰۲ ، گیت ۲۰۹ ، ۲۱۵ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۳۱۴ ، ۴۹۵ ، ۵۸۸ ، ۶۰۴ ، ۶۲۳ ، ۶۵۱ ، ۶۵۵ ، ۶۸۲ ، ۶۸۳ ۔
علیم : ۶۵۰ ۔
علیم اللہ ابن محمد حیات : ۶۶۲ ۔
عمرؓ (حضرت) : ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۵۱۳ ۔
عمر خیام : ۴۶۶ ۔
عمرو امیہ : ۲۶۸ ۔
عمرو عیّار : ۲۶۸ ۔
عمری : ۴۴۴ ۔
عنصری : ۲۹۰ ، ۳۶۰ ، ۴۱۸ ۔
عین الدین گنج العلم : ۱۵۹ ۔
عین القضاۃ ہمدانی : ۴۹۸ ۔
عینا عادل خاں (بادشاہِ خاندیس) : ۴۰۲ ۔

غ

غالب ، مرزا اسد اللہ خاں : ۴۲ ، ۱۵۳ ، ۲۹۷ ، ۳۲۰ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۷۰ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۰ ۔
غالب ، میر اسد اللہ خاں : ۶۸۱ ۔
غریب ، شاہ برہان الدین : ۴۳ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۵۰۱ ، ۵۶۷ ، ۶۰۳ ۔
غزالی ، شیخ احمد (امام) : ۴۹۸ ۔
غلام رکن الدین مراد شاہ : تصانیف ۶۵۹ ، لکھنؤ کے رنگِ شاعری کا اثر ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ۔
غلام قادر شاہ : تصانیف ۶۴۹ ، موضوع ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۶۷ ۔
غنیمت کنجاہی : ریختہ کی ایک رباعی ۶۴۱ ۔

غواصی : ۹۷ ، ۱۸۹ ، ۲۱۹ ، خطاب ملک الشعرا ۲۳۴ ، ۲۳۷ ، ۲۴۲ ، ۳۳۲ ، ۳۳۸ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۲۸ ، ۴۶۵ ، ۴۷۱ ، دو تخلص ۴۷۲ ، تصانیف ۴۷۳ ، شعرا کا خراجِ تحسین ۴۷۳–۴۷۴ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، مختلف اصنافِ سخن ۴۸۳ ، قصیدے اور تشبیب ۴۸۳ ، خاص موضوع ۴۸۴ ، غزلیات ۴۸۴ ، ۴۸۷ ، ۴۹۶ ، ۵۰۶ ، ۵۱۵ ، ۵۱۳ ، ۵۳۸ ، ۵۴۰ ، ۵۸۹ ، ۶۳۰ ۔
غوثِ اعظم : ۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۶۳۶ ، ۶۳۹ ۔
غوثی بیجاپوری : ۳۷۲ ۔
غیاث الدین : ۵۹۴ ۔
غیاث الدین تغلق : ۲۳ ۔

ف

فاضل الدین بٹالوی : ۶۶۷ ۔
فاطمہؓ (حضرت) : ۳۲۹ ، ۳۷۳ ، ۳۷۵ ۔
فانی ، خواجہ محمد دیدار : ۲۰۱ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، اردو غزلیات ۲۲۹–۲۳۱ ۔
فائز دہلوی : ۲۹۶ ، ۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۲۲ ، ۵۳۶ ، ۵۵۹ ، ۵۶۵ ، ۵۸۹ ، ۶۸۸ ۔
فائز ، عبدالسبحان : ۶۸۱ ۔
فتاحی : ۳۹۰ ، ۴۴۴ ، ۵۱۱–۵۱۲ ۔
فتح اللہ سمنانی ("ملا") : ۳۸۴ ، ۴۷۱ ۔
فتح اللہ شیرازی : ۲۲۹ ۔
فتح محمد ابن شاہ داول قادری : ۲۹۹ ۔
فدوی لاہوری : ۶۶۸ ۔
فراق گورکھپوری : ۵۵۲ ۔
فراق ، سید محمد : ۵۲۳ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ، ۵۳۸ ، ۵۵۹ ، تصانیف ۵۶۰ ، زبان و بیان ۵۶۰ ، ۵۶۲ ۔
فرخ سیر : ۵۳۹ ، ۶۳۱ ۔
فردوسی : ۳۳۹ ، ۴۹۲ ، ۵۴۸ ۔
فرشتہ ، محمد قاسم : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴ ، ح ۴۶۶ ۔
فرہاد : ۲۹۲ ، ۴۳۷ ، ۵۴۴ ۔
فرید اول : (دیکھیے بابا فرید الدین گنج شکر) ۔
فرید ثانی : (دیکھیے دیوان ابراہیم) ۔
فزونی استر آبادی : ۲۳۳ ۔
فضل الدین بلخی : ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ۔
فضل حق (قاضی) : ۶۱۷ ، ۶۳۱ ، ۶۳۶ ۔
فیروز ، قطب دین قادری : ۱۶۲ ، ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۶۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۸۸ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، غزل ۳۹۸–۴۰۰ ، زبان و بیان ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۷ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۸ ، ۴۲۳ ، ۴۳۰ ،

۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۶۳ ، ۴۹۰ ، ۴۹۲ ، ۵۲۳ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۷۰ ، ۶۰۶ ، ۶۲۷ ، ۶۳۹ ۔
فیروز شاہ بہمنی : ۹۱ ، ۱۵۹ ، ۱۶۲ ۔
فیروز شاہ تغلق : ۱۰۳ ، ۴۷۵ ، ۶۷۷ ۔
فیضی : ۷۵ ، رقعے ۹۱ ، ۴۱۲ ، ۵۴۸ ۔

ق

قانی : ۴۶۰ ۔
قاسم دکنی ، شاہ قاسم علی : ۵۱۵ ، ۵۵۹ ، ۵۸۳ ، ۶۶۲ ، ۶۶۸ ، ۶۸۸ ۔
قاسم طبسی : ۳۸۴ ۔
قاسم علی خان آفریدی : ۷۰۶ ۔
قاضی ۔ آئی ۔ آئی : ۶۹۵ ۔
قانع ٹھٹھوی ، میر علی شیر : ۱۱۱ ، ۶۸۱ ، ۶۸۶ ، ۶۹۰ ۔
قائم چاند پوری : ۶۳۱ ۔
قدرتی : ۵۱۳ ۔
قدسی : ۵۴۸ ۔
قریشی : ۱۵۶ ، ۲۹۶ ۔
قطب الدین ایبک : ۱۱ ، ۹۸ ، ۵۹۴ ، ۶۷۴ ۔
قطب الدین بختیار کاکی (خواجہ) : ۳۶ ، ۶۱۵ ، ۶۱۸ ، ۷۰۱ ۔
قطب زاری : ۴۸۵ ، قطبی اور زاری ایک ہی شخص ہے ؟ ۴۸۶ ۔
قطب شاہ : ۴۳۱ ، ۴۳۲ ۔
قطب عالم ، سید برہان الدین ابو محمد عبداللہ : ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۰۱ ، ۱۱۱ ، ۶۰۳ ۔
قطب عالم بخاری : ۴۰۲ ۔
قطبی : ۴۸۶ ، ۴۸۷ ۔
قلی قطب شاہ : ۳۸۲ ، ۳۹۴ ۔
قلیج بیگ (مرزا) : ۶۸۲ ۔
قونس ، فخرالدین : ۱۰۳ ۔
قیس ، مولوی محمد عثمان : ۷۰۶ ۔

ک

کالرج : ۵۷۱ ۔
کالی داس : ۵ ۔
کام بخش (شہزادہ) : ۶۳۰ ۔
کامل ، حیدرالدین : ۶۸۱ ، کلام میں صنعتِ ایہام ۶۸۶–۶۸۷ ، ۶۹۰ ۔
کاسی : ۶۵۰ ۔
کبیر : ۳۴ ، تعلیمات ۳۴ ، دوہے ۳۴–۳۵ ، زبان ۳۵–۳۶ ، ۳۷ ، ۴۳ ، ۵۰ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، تخلص داس ۱۱۴ ، ۱۹۰ ، ۴۲۴ ، ۵۸۹ ، ۶۹۱ ۔
کرشن مہاراج : ۱۰۶ ، ۲۰۹ ، ۴۱۷ ، ۴۲۱ ، ۶۵۶ ۔
کرم شاہ : ۶۵۹ ۔
کریم اللہ (سید) : ۳۲۲ ، ۳۳۱ ۔
کریم اللہ (قاضی) : ۳۳۸ ۔
کلیم : ۷۴ ۔
کلیم ، ابو طالب : ۲۱۴ ۔

کلیم ، سعداللہ خاں : ۶۶۵ ۔
کمال الدین بیابانی (شاہ) : ۱۶۷ ۔
کمال خجندی : ۳۸۹ ، ۴۸۳ ۔
کمال ﷴ سیستانی : ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ۔
کنتر ، مرزا مغل : ۵۸۳ ۔
کنچھ کرن : ۶۵۵ ۔
کنول : ۳۱۵ ۔
کنہیا : (دیکھیے کرشن مہاراج) ۔
کوچک ولی (شاہ) : ۱۵۲ ، ۱۵۳ ۔
کوکب ولد قمر خاں : ۶۲ ۔
کھیم داس : ۵۵۶ ۔
کیفی ، پنڈت برج موہن دتاتریہ : ۱۰ ، ۵۹۶ ، ۵۹۹ ، ۶۱۳ ۔

گ

گجرات کے خواجہ خضر : (دیکھیے قاضی محمود دریائی) ۔
گرو نانک : ۳۴ ، کلام ۳۷—۳۸ ، ۳۹ ، مسلمان پیرو ، ۴۹ ، ۵۰ ، ۱۰۵ ، ۱۰۸ ، ۱۹۰ ، ۵۸۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ۔
گروبرسن : ۳ ، ۷۰۹ ۔
گرین شیلڈ ، آر ۔ ایس : ۳۳۳ ۔
گل اندام (مثنوی ”بہرام و گل اندام“ کی ہیروئن) : ۵۰۹ ۔
گل بکاولی : ۳۳۶ ۔
گل چہرہ (”خاور نامہ“ کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
گلشن ، شاہ سعداللہ : ۵۳۰ ، ح ۵۳۱ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۸ ، ۵۵۶ ۔
گلکرائسٹ : ۳۸۱ ۔
گل ﷴ (خلیفہ) : دیوان کی تدوین ۶۸۱ ۔
گلنار (”خاور نامہ“ کا ایک کردار) : ۲۶۸ ۔
گنج شکر : (دیکھیے بابا فرید الدین مسعود گنج شکر) ۔
گنگ بھٹ : ۶۵۷ ۔
گنیش : ۲۱۷ ۔
گوبند رام : ۳۳ ۔
گوبند لال : ۵۵۶ ۔
گوپال (افضل پانی پتی کا ہندی نام) : ۹۳ ۔
گوتم بدھ (مہاتما) : ۶۷۰ ۔
گورکھ ناتھ (بابا) : ۶۰۰ ۔
گوری : ۳۱۵ ۔
گیو : ۲۸۳ ۔

ل

لالا : ۳۱۵ ۔
لالن : ۳۱۵ ۔
لامعی : ۳۳۳ ۔
لالی : ۳۶۲ ۔
لوچھمن : ۶۵۵ ۔
لوچھمی دیوی : ۲۱۶ ۔
لورک (مثنوی ”مینا ستونتی“ کا ایک کردار) : ۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۳۷۷ ۔

لیلیٰ : ۱۱۶ ، ۲۵۰ ، ۲۹۲ ، ۳۰۵ ، ۶۵۲ ۔
لینگ لینڈ : ۵۸۲ ۔

م

مائل دہلوی ، میر مہدی : اردو زبان کے معنی میں لفظ ’اردو‘ کا استعمال ۶۶۱ ، ۶۶۳ ۔
مبارز خاں : ۳۸ ، ۶۱۹ ۔
متی لال : ۵۳۳ ۔
متین ، میر مہدی : ۵۸۳ ۔
مجاز لکھنوی : ۵۹۹ ۔
مجدد الف ثانی : ۶۲۹ ، ۶۶۵ ، ۷۰۱ ۔
محرمی بیجاپوری : ۳۳۵ ۔
مجنوں : ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۲۵۰ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۳۰۵ ، ۳۲۷ ، ۳۳۹ ، ۳۶۷ ، ۵۳۲ ، ۶۵۲ ۔
محب : ۵۱۰ ۔
محبوب : ۳۱۵ ۔
محبوب عالم (شیخ) : ۸۰ ۔
محبوب عالم (منشی) : ۵۹۸
محبوب عالم (مولوی) : ۶۵۱ ۔
محسن کاکوروی : ۳۲۵ ۔
ﷴ ؐ (حضرت) : ۲۶ ، ۳۳ ، ۹۶ ، ۱۱۰ ، ۱۱۳ ، ۱۱۹ ، ۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۷۳ ، ۲۰۷ ، ۲۱۷ ، ۲۵۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۶ ، ۳۱۸ ، ۳۶۸ ، ۳۷۰ ، ۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۵ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۶۹ ، ۴۹۳ ، ۵۰۱ ، ۵۱۱ ، ۵۱۸ ، ۵۲۰ ، ۶۲۷ ، ۶۶۲ ۔
ﷴ بن حمویہ (شیخ) : ۳۹۸ ۔
ﷴ بن قاسم : ۷ ، ۱۱ ، ۳۹ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۸۰ ، ۷۰۲ ۔
ﷴ ابراہیم (منشی) : ۵۲۳ ، ۵۲۵ ۔
ﷴ احمد لاہوری : ۶۶۸ ۔
ﷴ افضل لاہوری (شیخ) : ۶۳۶ ، ۶۳۸ ۔
ﷴ اکبر حسینی (سید) : ۱۶۰ ۔
ﷴ اکرام چغتائی : ح ۵۳۶ ، ۶۳۳ ۔
ﷴ امین (میرزا) : ۳۸۳ ۔
ﷴ امین عباسی : ۳۰ ، ۳۱ ۔
ﷴ امین گجراتی : ۳۵۹ ۔
ﷴ باقر : ح ۵۲۰ ۔
ﷴ تغلق (سلطان) : ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۳۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۶۴۳ ، ۶۶۷ ، ۷۰۱ ۔
ﷴ تقی (سید) : ۵۲۲ ، ۵۳۳ ۔
ﷴ جان : ۶۵۰ ۔
ﷴ جامی (شیخ) : ۶۵۰ ۔
ﷴ حنیف : ۵۱۳ ۔
ﷴ سرفراز عباسی : اردو کلام ۶۹۱ ۔
ﷴ شاہ بادشاہ غازی : ۵۳۳ ۔
ﷴ شاہ بہمنی : ۱۸۳ ۔
ﷴ شریف وقوعی (”ملا“) : ۳۸۳ ۔
ﷴ عادل شاہ (سلطان) : ۱۸۳ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۷ ، ۲۳۸ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۶۲ ،

۲۶۵ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۷ ، ۲۹۷ ، ۳۱۹ ۔
محمد عاصم برہان پوری : ۱۲۲ ۔
محمد عیدل (خواجہ) : ۴۴۴ ۔
محمد علی بن عاجز : ۲۷۷ ۔
محمد علی ساماتی (شاہ) : ۱۶۰ ۔
محمد عوف : ۲۳ ، ۶۱۴ ۔
محمد غوث بٹالوی : ۶۵۰ ۔
محمد غوث گوالیری (شیخ) : ۱۰۰ ۔
محمد فاضل (میر) ابن میر صفائی : ۶۷۹ ۔
محمد فاضل الدین بٹالوی : ۶۳۶ ، پنجاب میں اُردو کی ترویج ۶۳۷ ، ۶۳۸ ، ۶۳۹ ۔
محمد فتح بلخی : ۱۳۴ ۔
محمد قطب شاہ : ۳۲۱ ، تخلص ظل اللہ ۳۸۳ ، ۴۱۱ ، ۴۶۵ ، ۴۵۹ ، ۴۷۷ ۔
محمد قلی قطب شاہ : ۱۳۴ ، ۱۳۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۴ ، ۲۳۷ ، ۲۸۴ ، ۲۹۵ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۹۱ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۴ ، ۴۰۶ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، اُردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ۴۱۰ ، سترہ تخلص ۴۱۱ — ۴۱۲ ، مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی ۴۱۳ ، دلچسپی کے دو مرکز — مذہب اور عشق ۴۱۳ ، پیاریاں ۴۱۵ ، تصوّرِ عشق ۴۱۶ ، ہندوی جمالیاتی تصوّر ۴۱۷ — ۴۱۸ ، شاعری کا محرّک عشق ۴۱۸ — ۴۲۰ ، حافظ سے ذہنی قرب ۴۲۰ ، اُردو شعرا میں مقام ۴۲۱ — ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۴ ، ۴۵۹ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۸ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۹۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳ ، ۵۳۲ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴ ، ۵۷۰ ، ۵۸۹ ، ۶۰۷ ، ۶۰۹ ۔
محمد مخدوم (شیخ) : ۱۲۲ ۔
محمد مراد : ۵۵۶ ۔
محمد مراد شرقپوری (شاہ) : ۶۳۶ ۔
محمد مقیم سلمی مقیمی مشہدی (مرزا) : ۱۸۵ ، ۱۹۹ ، ۲۳۵ ، کیا تخلص مقیمی تھا ؟ ۲۳۵ — ۲۳۶ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۵۱ ، ۲۷۴ ۔
محمد مومن استرآبادی : ۳۸۴ ۔
محمد نور : کلام ۶۳۸ ۔
محمد نوشہ گنج بخش (سلسلۂ نوشاہیہ کے بانی) : ۶۲۶ ، ۶۶۶ ۔
محمد یار خاں : ۵۲۹ ، ۵۵۶ ، ح ۵۶۰ ۔
محمد یعقوب : ۶۳۶ ۔
محمود : ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، مختلف زبانوں میں شاعری

۴۰۱ ، مجموعۂ کلام ۴۰۲ ، زبان و بیان ۴۰۳ ، اُردو غزل میں ایک نیا رجحان ۴۰۴ — ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۸ ، ۴۲۳ ، ۴۳۰ ، ۴۳۳ ، ۴۴۴ ، ۴۶۳ ، ۴۸۴ ، ۴۹۰ ، ۴۹۲ ، ۵۲۳ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۷۰ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ۔
محمود بہمنی : ۱۶۸ ، ۱۸۳ ، ۳۸۱ ۔
محمود بیگڑا (سلطان) : ۹۸ ، ۱۰۳ ، ۱۳۷ ۔
محمود خلجی : ۱۳۷ ۔
محمود دریائی (قاضی) : ۴۱ ، ۹۳ ، ۱۰۵ ، لقب 'دریائی' اختیار کرنے کی وجہ ۱۱۱ ، ترتیبِ دیوان اور عنوانات ۱۱۲ ، تخلص داس ۱۱۳ ، موضوعِ سخن زبان و بیان پر برج بھاشا اور گجراتی زبان کے اثرات ۱۱۴ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ، ۱۵۵ ، ۱۶۲ ، ۱۹۷ ، ۲۰۳ ، گیت ۲۰۹ ، ۲۱۵ ، ۳۱۳ ، ۶۰۳ ۔
محمود غزنوی (سلطان) : ۸ ، ۹ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۴۹ ، ۹۰ ، ۵۹۵ ، ۶۵۱ ، ۶۵۵ ، ۶۷۳ ، ۶۷۶ ، ۶۸۲ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ۔
محمود گاواں : ۱۸۳ ۔
محی الدین (شاہ) : ۳۹۷ ، ۳۹۸ ، ۶۳۷ ۔
مختار : ۵۱۱ ، ۵۱۲ ۔
مخدوم جہانیاں (سید الاقطاب) : ۹۷ ۔
مخدوم خواجۂ جہاں : ۲۸۲ ۔
مخدومۂ جہاں : ۱۳۷ ۔
مدمالتی (مثنوی ''گلشنِ عشق'' کا ایک کردار) : ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۷ ۔
مراد شاہ : ۶۵۱ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ۔
مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ ، ۶۵۹ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ۔
مرزا بیجاپوری : مرثیے ۱۹۶ ، ۳۶۹ ، ۳۷۳ ، مقبولیت ۳۷۴ ، زبان و بیان ۳۷۳ — ۳۷۵ ، مرثیوں میں مختلف رنگ ۳۷۴ ، سلام کی روایت ۳۷۵ ، اہمیت ۳۷۵ ، ۳۸۹ ۔
مرزا شہرستانی : ۴۶۶ ۔
مریخ خاں (مثنوی ''قطب مشتری'' کا ایک کردار) : ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۱ ۔
مسعود حسین خاں : ۲۱۹ ، ۲۲۰ ۔
مسعود سعد سلمان : ہندوی کے پہلے شاعر ۲۳ ، ۲۴ ، ہندوی دیوان ۵۰ ، ۶۲ ، ۶۴ ، ۱۰۵ ، ۵۸۶ ، ۵۹۹ ، ۶۰۱ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۹ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰ ۔
مشتری (مثنوی ''قطب مشتری'' کی ہیروئن) : ۴۱۵ ، ۴۳۵ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۵۹ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۹۴ ۔

مشتری ، پرس رام : ۶۸۱ ۔
مصطفیٰ غلام ہمدانی : ۲۳۴ ، ۵۲۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۶۶۰ ، ۶۶۸ ۔
مصطفیٰ (میاں) : ۱۳۵ ۔
مصطفیٰ خاں (شاہ بابا) : ۲۲۹ ، ۲۳۰ ۔
مصطفیٰ خاں : ۱۳۷ ، ۲۲۸ ۔
مصطفیٰ خاں ارنستانی : ۲۸۲ ۔
مضمون ، میر شرف الدین : ۵۵۹ ۔
مظفر خاں (نواب) : ۲۵۱ ، ۲۸۱ ، ۲۸۵ ، ۲۸۹ ۔
مظفر شاہ (ہمایوں ظفر خاں) : ۱۵ ، ۹۱ ۔
مظفر علی (خواجہ) : ۴۶۶ ۔
مظلوم ، غلام شاہ : ۶۶۸ ۔
مظہر جانِ جاناں (مرزا) : ۵۵۰ ، ۵۷۳ ، ۵۸۳ ، ۶۹۱ ، ۶۹۴ ۔
مظہر عالم (بابا سید) : ۱۵۱ ۔
معزّ الدین : ۱۰۶ ۔
معظّم : ۴۹۴ ، غزلیات اور سی حرفی ۴۹۵ ۔
معین الدین چشتی (خواجہ) : ۷۰۱ ۔
مقیمی : ۷۵ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۲۳ ، ۲۳۷ ، ۲۵۱ ، ۲۶۲ ، ۲۷۴ ، ۲۷۷ ، ۳۳۲ ، ۳۵۲ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۴۲۸ ، ۴۷۴ ، ۴۸۱ ، ۶۰۶ ، ۶۳۰ ۔
مُلاّ قادری : ۴۸۱ ۔
مُلاّ نوری : ایک شعر ۵۹ ۔
ملک ازرق (مثنوی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کا ایک کردار) : ۴۷۸ ۔
ملک جلال : ۹۹ ۔
ملک خوشنود : ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ، اور ''بازارِ حسن'' فارسی مثنوی ح ۲۵۲ — ح ۲۵۳ ، ۲۵۳ — ۲۵۶ تصانیف ۲۵۸ ، غزل کا عمومی موضوع ۲۵۸ ، غزلیات ۲۵۹ — ۲۶۰ ، ہجویات ۲۶۰ ، ایک مرثیہ ۲۶۰ — ۲۶۱ ، ادبی خدمات ۲۶۱ ، ۲۶۳ ، ۲۷۴ ، ۳۳۲ ، ۴۷۳ ، ۵۰۹ ، ۵۲۳ ، ۶۰۶ ۔
ملک ریحان : ۲۲۸ ۔
ملک عنبر : ۴۶۶ ۔
ملک مُشتی : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴ ۔
ملک نائب : ۱۲ ۔
ملک نصرت : ۹۰ ۔
مَما جی : ۲۳۹ ۔
منتخب الدین زرزری بخش (شاہ) : ۱۵۱ ۔
منجھن شاہ : (دیکھیے شاہ عالم) ۔
منجھن میاں : ۱۰۳ ۔
منسا رام : ۶۶۸ ۔
منصور حلاج : ۳۰۳ ، ۳۰۴ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ۔

منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز : ۶۷۵ ۔
منوہر (مثنوی ''گلشنِ عشق'' کا ایک کردار) : ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۲۷ ۔
منہاج سراج : ۲۴ ۔
مہتاب : ۵۲۳ ۔
مہتاب پری (مثنوی ''قطب مشتری'' کا ایک کردار) : ۳۳۹ ، ۳۴۲ ۔
مہیار (مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' کا ایک کردار) : ۲۳۳ ۔
مہابت خاں : ۲۸۰ ۔
مہادیو : ۴۴ ۔
مہدیؔ افادی : ۳۳۹ ۔
مہدیِ موعود : (دیکھیے سید محمد جونپوری) ۔
موہنی سہاگ : ۱۰۳ ۔
مولا جی : ۱۰۳ ۔
مولا داد خاں (میر) : ۷۱۲ ۔
مولانا روم : ۳۲۱ ۔
مولانا میاں : ۱۰۳ ۔
مومن ، حکیم مومن خاں : ۵۵۰ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۶۶۶ ۔
مومن بیجاپوری : ۱۲۲ ۔
مومن ، عبدالمومن : ۲۶۸ ، ۲۶۹ ، ۵۱۵ ۔
موہن : ۴۱۵ ۔
میاں جی : ۱۰۳ ۔
میاں مادھن : ۴۷۵ ۔
میاں مصطفیٰ : ۱۲۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ۔
میاں منجھلا : ۱۰۳ ۔
میر ، میر تقی : ۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۵۳ ، ۲۳۴ ، ۲۹۷ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ، ۵۶۲ ، ۵۶۶ ، ۵۷۰ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۰ ، ۵۸۲ ، ۶۳۱ ، ۶۶۰ ، ۶۶۴ ، ۷۰۹ ۔
میر حسن : ۵۳۰ ، ۵۵۵ ، ۶۶۶ ۔
میر صابر : ۶۵۰ ۔
میر مومن : ۱۹۲ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ۔
میرا جی : ۶۵۵ ۔
میرزا داد : ۳۲۲ ۔
میراں ابن سید حسین (شاہ) : ۵۰۱ ۔
میراں جی خدانما : ۱۸۵ ، ۱۹۷ ، ۳۸۳ ، ۳۹۲ ، ۴۷۱ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۷ ۔
میراں جی شمس العشاق : ۳۱ ، ۹۲ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۴ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۷ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۲ ، ۱۷۴ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۷ ، ۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۲۰۲ ، ہندی میں تصنیف کا جواز ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۱۴ ، ۲۱۸ ، ۲۲۶ ، ۲۳۴ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۱۴ ، ۴۴۴ ، ۴۹۵ ، ۵۸۸ ، ۶۰۵ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۳۹ ، ۶۵۱ ۔

میراں سید محمود : ۳۵۴ ۔
میراں یعقوب : ۱۹۷ ، ۳۸۳ ، ۳۹۲ ،
۳۹۳ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۵۰۱ ،
۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ۔
میکائیل : ۳۰۹ ۔
میمونہؒ (حضرت) : ۱۳۸ ۔
مینا (مثنوی "مینا ستونتی" کی ہیروئن) :
۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ۔

ن

نامی ، محمد شاکر : ۵۵۹ ، ۵۸۳ ،
۶۸۶ ۔
نادر شاہ درانی : ۶۹۹ ۔
ناسخ ، شیخ امام بخش : ۵۵۱ ،
۵۵۵ ، ۶۶۹ ۔
ناصرالدین خسرو خاں : ۲۳ ۔
ناصرالدین محمود تغلق : ۱۳ ، ۹۰ ۔
ناصر علی سرہندی : ۸۱ ، غزلیات
میں فارسی اور دکنی زبان کے
اثرات ۸۱—۸۲ ، اردو غزلیات
۸۱—۸۲ ، ۱۳۳ ، ۵۸۹ ، ولی
دکنی سے ملاقات ۶۳۲ ، اردو
شاعری ۶۳۳—۶۳۴ ، زبان و بیان
۶۳۴—۶۳۶ ۔
ناظمی : ۶۵۰ ۔
نام دار خاں : ۶۵۰ ۔
نام دیو : ۳۲ ، دو شعر اور چند
مصرعے ۳۲—۳۳ ۔
نائب محمد حسن براہوئی : ۴۱۱ ،
۴۱۲ ۔
نبی ابن عبدالصمد : ۳۳۱ ، ۳۳۸ ۔
نبی بخش خاں بلوچ : ۶۸۶ ۔
نثار ، مرزا محمود خاں : ۵۸۳ ۔
نجیب اشرف ندوی : ۵۳۳ ۔
نخشبی ، ضیاءالدین : ۳۹۰ ، ۳۸۱ ۔
نذیر احمد : ح ۳۱۰ ۔
نسّاخ ، عبدالغفور : ۶۶۸ ۔
نسبتی/سنبتی تھانیسری ، شاہ محمد
صالح : ہندی بھاکا میں کبت اور
دوہرے ۶۲ ، ۶۳ ۔
نصرتی بیجاپوری : ۱۵۵ ، ۱۸۵ ،
۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ،
۲۱۹ ، ۲۹۵ ، ۲۹۷ ، ح ۳۲۱ ،
۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، خطاب ملک
الشعرا ۳۲۰ ، تاریخ وفات ح ۳۳۰ ،
معاصرین ۳۳۱ ، کی شاعری : دکنی
ادب کا نقطۂ عروج ۳۲۸ ، ۳۲۹ ،
۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۴۳ ،
پہلا بڑا قصیدہ نگار ۳۳۵ ، قصائد
کی تعداد ۳۳۵ ، قصائد ۳۳۶—
۳۳۷ ، غزل کا موضوع ۳۳۷ ،
بیان ، زبان اور فن ۳۳۷—۳۵۰ ،
تصوّر عشق ۳۳۸ ، کلام میں
جذبے اور معنی آفرینی کا فقدان
۳۵۰ ، رباعیاں اور مخمّس ۳۵۰ ،
عدم مقبولیت اور اس کے اسباب
۳۵۱—۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ ،
۳۵۵ ، ۳۵۹ ، ۳۶۳ ، ۳۶۷ ،
۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ،
۳۷۳ ، ۳۸۳ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ،

۳۰۶ ، ۳۲۳ ، ۳۶۸ ، ۳۷۳ ،
۳۸۳ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳ ، ۵۳۲ ،
۵۳۷ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۳ ،
۵۴۴ ، ۵۵۶ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ،
۵۹۰ ، ۶۸۵ ۔
نصیرؔ ، شاہ نصیرالدین : ۳۶۶ ۔
نصیرالدین ہاشمی : ۲۳۵ ، ۳۱۰ ،
۳۹۳ ۔
نصیر خاں : ح ۱۲۸ ۔
نصیرا ، نصیرالنبی : ۶۵۰ ۔
نظام الدین احمد (ملاؒ) : ۳۸۳ ،
۳۷۱ ۔
نظام الدین اولیا : ۲۹ ، ۳۷ ، ۳۸ ،
۵۰ ، ۹۸ ، ۱۵۲ ۔
نظام شاہ بہمنی : ۱۳۷ ، ۲۲۹ ۔
نظامی ، فخر دین : ۱۵۷ ، ۱۶۰ ،
۱۶۲—۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ ،
۱۷۹ ، ۱۹۳ ، ۲۰۵ ، ۳۳۰ ،
۳۳۱ ، ۳۳۵ ، ۵۸۸ ، ۶۰۵ ۔
نظامی عروضی سمرقندی : ۲۳۹ ۔
نظامی گنجوی : ۲۵۹ ، ۳۶۰ ،
۳۱۸ ، ۳۹۲ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ۔
نظیری : ۴۷ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ ۔
نعمت ، میر قطب الدین : ۳۶۶ ۔
نل : ۵۱۲ ۔
نہی : ۳۱۵ ۔
نورالدین صدیقی سہروردی : ۵۱۸ ۔
نورالدین محمد عرف ست گرو : ۹۳ ،
۹۴ ، ۱۰۹ ۔
نوراللہ (شاہ) : ۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۸ ۔
نورنگ شاہ (سلطان) : ۶۳۶ ۔
نیاز فتح پوری : ح ۳۳۳ ۔
نیک نام خاں : ۳۲۰ ۔
نیم لنگوٹی (بہار کے ایک درویش) :
۳۱ ۔

و

وارث شاہ : ۶۱۳ ، ۶۲۹ ، ۶۵۱ ،
۶۵۶ ، ۶۵۷ ، اردو کلام ۶۵۸ ،
۶۵۹ ، ۶۶۳ ۔
واقف : ۲۳۳ ۔
والا ، سید محمد : ۲۳۳ ۔
والہ داغستانی : ۶۸۱ ۔
والی : ۳۳۳ ۔
واثق : ۲۹۲ ۔
وجدی : ۵۲۳ ، ۵۳۸ ۔
وجہی (ملاؒ) : ۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۳۹ ،
۱۸۹ ، ۲۱۹ ، ۳۲۸ ، ۳۸۳ ،
۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۵ ،
۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۹ ، ۴۲۳ ،
۴۲۸ ، تین تخلص ۴۳۲—۴۳۳ ،
پیروی' فارسی کی روایت سے تعلق
۴۳۲ ، سال وفات ۴۳۳ ، اردو
کی ادبی نثر کا موجد ۴۶۳ ،
۴۶۵ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ،
۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ،
۴۸۰ ، ۴۸۵ ، ۴۸۷ ، ۵۰۲ ،
۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۱۰ ، ۵۱۸ ،
۵۳۰ ، ۵۸۹ ۔

وجیہ الدین علوی (شاہ) : ۳۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۴۲۲ ، ۵۳۳ ، ۵۵۶ ۔
وجیہ الدین محمد : ۳۳۳ ، ۳۳۵ ۔
ورجل : ۹۳ ۔
وصالی : ۳۱ ۔
ولیہ راٹ (راجا) : ۸۷ ۔
ولی ، ولی رام : ایک غزل ۷۱— ۷۲ ، ۶۲۹ ۔
ولی اللہ : ۵۳۳ ۔
ولی دکنی : ۷ ، ۷۲ ، ۸۱ ، ۱۲۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ، ۱۶۳ ، ۱۸۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۰ ، ۲۳۰ ، ۲۳۶ ، ۲۵۰ ، ۲۶۱ ، ۲۷۱ ، ۲۷۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۹ ، ۳۶۹ ، ۳۷۲ ، ۳۸۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۶ ، ۴۳۱ ، ۴۶۳ ، ۴۸۴ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۵۰۸ ، ۵۱۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۶ ، کارنامے ۵۲۹ ، سفرِ دہلی ۵۳۰ ، شاہ گلشن کا مشورہ ۵۳۱ ، اردو شاعری کا باوا آدم ۵۳۲ ، نام ۵۳۲—۵۳۴ ، وطن ۵۳۴ ، سنہ وفات ۵۳۵—۵۳۹ ، غزل ۵۴۰—۵۵۱ ، تصورِ عشق ۵۴۲—۵۴۳ ، ولی اور نصرتی کے وجدان کا فرق ۵۴۳—۵۴۴ ، ولی کے ہاں تصوف کی روایت ۵۴۵—۵۴۶ ، شاعری میں اخلاقی پہلو ۵۴۶—۵۴۷ ، صنائع بدائع ۵۴۹ ، کلام کی زبان کے اعتبار سے تقسیم ۵۵۱ ، زبان ۵۵۲—۵۵۳ ، فارسی زبان سے لغت و ترجمہ ۵۵۳—۵۵۵ ، قصائد اور دیگر اصنافِ سخن ۵۵۶ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۶ ، ۵۷۰ ، ۵۷۲ ، ۵۷۴ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۶۲۶ ، ۶۳۷ ، ۶۴۷ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۹۰ ، ۶۹۳ ۔
ولی ویلوری : ۵۲۳ ۔

ہاتفی : ۲۳۹ ، ۵۰۹ ۔
ہاشمی بیجاپوری ، سید میراں میاں خاں : ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۳۳ ، ۲۹۵ ، ۳۲۲ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، تفصیلِ کلام ۳۵۴ ، ۳۶۹ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۶ ، ۴۰۶ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۳۸ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ، ۶۸۵ ۔
ہدایت اللہ حسینی : ۲۲۷ ۔
ہری داس : ۲۸۳ ۔
ہلال بن علقمہ : ۲۶۸ ۔
ہلالی : ۲۹۵ ، ۴۰۸ ، ۵۳۸ ۔
ہمایوں : ۵۳ ، ۵۴ ، ۶۷۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ۔

ہنولٹ : ۲۱۷ ۔
ہیم چندر : ۵ ، ۷ ، ۹۳ ۔

ی

یاقوت خاں : ۲۳۹ ۔
یحییٰ الگ (بابا جی) : ۶۶۵ ۔
یزید : ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۳۷۳ ، ۵۱۳ ۔
یعقوب مغربی (مثنوی ”رضوان شاہ و روح افزا“ کا ایک کردار) : ۵۱۵ ۔
یقین ، انعام اللہ خاں : ۵۸۳ ، ۶۶۸ ۔
یکرنگ ، مصطفیٰ خاں : ۵۵۹ ، ۵۸۳ ۔
یوسفؑ (حضرت) : ۸۲ ، ۱۳۰ ، ۲۳۷ ، ۴۳۹ ۔
یوسف : ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۷۱ ۔
یوسف خاں : ۳۸۱ ۔
یوسف عادل شاہ بہمنی : ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ ۔
یوسف عزیز مگسی : ۷۱۲ ۔

☆ ☆ ☆

۲۔ مقامات

الف

آگرہ : ۴۰ ۔
آرستان : ۳۳۶ ۔
ایکپوری : ۲۳۸ ، ۲۳۹ ۔
اللی : ۶ ۔
اجنتا : ۳۱۴ ۔
احمد آباد : ۱۰۱ ، ۱۹۳ ، ۳۰۲ ،
۵۳۳ ، ۵۳۶ ، ۶۴۹ ۔
احمد نگر : ۱۹۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۳ ۔
ارکاٹ : ۱۲۲ ۔
اسون : ۶۶۹ ۔
اسیر کا قلعہ : ۳۰۲ ۔
افغانستان : ۴۰۰ ، ۴۰۹ ۔
امریکہ : ۲۵ ۔
انبالہ : ۴۸ ۔
انگلستان : ۲۵ ، ۳۱۲ ۔
اوچ : ۶۸۰ ۔
اودھ : ۳۱ ۔
اورنگ آباد دکن : ۵۳۰ ، ۵۵۲ ،
۶۶۸ ۔
ایران : ۸ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۳۹ ،
۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۲۳۹ ، ۲۸۱ ،
۲۸۳ ، ۲۹۳ ، ۳۱۲ ، ۳۳۸ ،
۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۴۱ ، ۵۰۹
۵۳۳ ، ۵۸۶ ، ۶۵۴ ، ۶۴۲ ،
۶۸۱ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، مشرق
۸ ، ۱۳۹ ، ۶۴۲ ، وسطی ۴۰۹ ۔
ایشیا : ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۶۹۶ ۔
ایلچپور (برار) : ۶۴۹ ۔
ایلورا : ۳۱۴ ۔

ب

باختر : ۶۶۹ ۔
بارکھان : ۴۰۹ ۔
بٹالہ : ۶۳۶ ۔
بدیاپور/بدیا نگر : (دیکھیے بیجاپور) ۔
برار : ۱۳۸ ، ۱۹۸ ، ۲۳۳ ۔
برعظیم پاک و ہند : ۲ ، ۳ ، ۳ ،
۵ ، ۶ ، ۸ ، ۹ ، ۱۱ ، ۱۳ ،
۱۵ ، ۱۴ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ،
۲۹ ، ۳۱ ، ۳۶ ، ۳۹ ، ۵۱ ،
۵۸ ، ۴۶ ، ۸۴ ، ۸۹ ، ۱۰۳ ،
۱۰۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، ۱۱۹ ،
۱۲۸ ، ۱۳۴ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ،
۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۹ ،
۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۸۴ ، ۱۹۰ ،
۲۰۰ ، ۲۵۰ ، ۲۹۴ ، ۳۵۱ ،

۳۹۹ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۹۱ ،
۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۳۵ ، ۵۰۹ ،
۵۲۲ ، ۵۲۵ ، ۵۲۴ ، ۵۳۳ ،
۵۸۳ ، ۵۸۶ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ،
۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۵۹۴ ، ۶۰۱ ،
۶۰۲ ، ۶۱۵ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ،
۶۲۰ ، ۶۲۹ ، ۶۳۲ ، ۶۳۸ ،
۶۳۴ ، ۶۵۶ ، ۶۶۵ ، ۶۶۸ ،
۶۶۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۳ ، ،
۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۹۳ ، ۶۹۶ ،
۴۰۱ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴ ۔
بغداد : ۶۲۶ ۔
بلرقی : ۶۸۰ ۔
بلوچستان : ۴۰۹ ، اردو کی ابتدا
۴۱۱ ، ۴۱۲ ۔
بنارس : ۳۳ ۔
بنکاپور : ۲۲۹ ۔
بنگال : ۴ ، ۳۱ ، ۵۱ ، ۵۴ ،
۳۲۰ ، ۳۳۴ ، ۳۳۸ ، ۳۳۹ ،
۵۲۵ ۔
بہار : ۳۱ ، ۳۵ ، ۵۱ ، ۵۴ ،
۵۲۵ ، ۵۸۹ ، ۶۹۹ ۔
بھارت : ۵۲ ۔
بھاگ نگر : (دیکھیے حیدرآباد دکن) ۔
بھروچ : ۸۹ ۔
بھکر : ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۹ ۔
بیت اللہ : ۱۶۴ ۔
بیجاپور : ۸۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ،
۱۵۵ ، ۱۶۸ ، ۱۸۳ ، ۱۸۶ ،
۱۸۴ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۰۱ ،
۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، ۲۲۱ ،
۲۲۹ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۳۶ ،
۲۳۱ ، ۲۳۳ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ،
۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۰ ، ۲۸۶ ، ۳۰۵ ،
۳۰۸ ، ۳۲۳ ، ۳۲۸ ، ۳۳۲ ،
۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۳ ، ۳۵۳ ،
۳۶۳ ، ۳۴۳ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ،
۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۴ ، ۳۸۹ ،
۳۹۱ ، ۳۱۰ ، ۳۲۸ ، ۳۲۵ ،
۳۵۸ ، ۳۶۶ ، ۳۴۲ ، ۳۸۱ ،
۳۸ ، ۳۹۴ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ،
۵۲۲ ، ۵۳۶ ، ح ۵۹۰ ، ۵۸۸ ،
۶۳۲ ۔
بیدر : ۱۳۴ ، ۱۹۸ ، ۲۲۳ ، ۳۰۵ ۔
بیڑ : ۱۵۲ ۔

پ

پاتری : ۶۴۹ ۔
پاک پٹن : ۶۱۵ ، ۶۱۴ ۔
پاکستان : قیام ۶۹۳ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ،
مشرقی ۶۶۹ ۔
پٹھوار : ۶۳۶ ۔
پٹیالہ : ۶۶۸ ۔
پشاور : ۵۹۵ ۔
پٹنی : ۶ ۔
پنالہ کا قلعہ : ۳۰۲ ، ۳۳۳ ۔
پنجاب : ۲ ، ۳ ، ۵ ، ۴ ، ۸ ، ۹ ،
۱۱ ، ۱۲ ، اردو زبان سے رشتہ
۲۲ ، ۲۳ ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۵ ،
۵۴ ، ۶۰ ، ۸۹ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،

۱۶۴ ، ۵۲۵ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ ، ۶۱۳ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۶ ، ۶۲۴ ، ۶۲۷ ، ۶۳۰ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ، ۶۵۱ ، ۶۵۶ ، ۶۵۹ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۸۰ ، ۶۹۹ ، ۷۰۲ ، ۷۱۱ ۔
پال پور : ۱۱۱ ۔
پورس : ۳۹۳ ۔

ت

تاج محل : ۴۷ ، ۵۸ ۔
تلنگانہ : ۳۸۱ ۔
توران : ۱۴۱ ، ۵۲۳ ۔

ٹ

ٹھٹھہ : ۶۴۳ ، ۶۷۷ ، ۶۸۳ ، ۶۸۶ ۔

ج

جامع مسجد بمبئی : ۵۳۵ ۔
جمنا (دریا) : ۴۲ ، ۹۰ ، ۳۱۶ ، ۳۳۳ ، ۵۱۴ ، ۵۲۲ ۔
جنگاں : ۲۸۳ ۔
جورا : ۶۵۵ ۔
جھجھر : ۸۰ ۔

چ

چاٹگام : ۷۶ ۔
چہار مینار : ۳۱۱ ۔
چین : ۱۳۴ ، ۳۳۸ ۔

ح

حلب : ۳۳۸ ۔
حجر اسود : ۵۰۳ ۔
حوض کوثر : ۵۳۳ ۔
حیدر آباد دکن : ۲۸۳ ، ۳۱۱ ، ۳۱۶ ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۹۳ ، ۳۹۶ ، ۵۲۱ ، ح ۵۹۸ ۔
حیدر آباد سندھ : ۶۹۳ ۔

خ

خان پور : ۶۳۶ ۔
خاندیس : ۳۰۲ ۔
ختن : ۲۵۰ ۔
خداداد محل : ۳۸۲ ۔
خراسان : ۲۱۸ ، ۲۹۳ ۔

د

دکن : ۳ ، ۵ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۳۱ ، ۵۷ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۸۳ ، ۸۷ ، ۹۱ ، ۹۲ ، ۱۰۱ ، ۱۰۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۲ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸ ، ۱۷۳ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۲ ،

۱۸۳ ، ۱۸۷ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۲۱۵ ، ۲۲۳ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۳۱ ، ۲۶۶ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۱۴ ، ۳۲۰ ، ۳۲۹ ، ۳۳۲ ، ۳۴۳ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۶۹ ، ۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۹۰ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۴ ، ۴۲۲ ، ۴۲۶ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۳ ، ۴۴۰ ، ۴۶۶ ، ۴۹۰ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۳ ، دکن کے دراوڑی علاقے ۵۵۲ ، دکن میں زبان کی نوعیتیں ۵۶۳ ، ۵۶۶ ، ۵۸۳ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۵ ، ۶۰۳ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۳ ، ۶۷۴ ، ۶۸۲ ، ۶۸۶ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۱ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ۔
دوآبہ گنگ و جمن : ۳ ۔
دولت آباد/دیوگری : ۱۳ ، ۱۴ ، ۳۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۲۸۰ ، ۵۵۲ ۔
دہلی/دلی : ۳ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۲۲ ، ۲۷ ، ۳۳ ، ۴۱ ، ۵۶ ، دلی کی شاعری ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۶ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۰۸ ، ۱۴۳ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۳ ، ۱۵۸ ، ۲۲۱ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ، ح ۵۳۱ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، دلی کا قلعہ ۵۳۹ ، ۵۵۲ ، ح ۵۶۰ ، ۵۶۲ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ، ۶۲۰ ، ۶۳۲ ، ۶۳۰ ، ۶۶۶ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۸۰ ، ۶۸۶ ، ۶۹۱ ، ۶۹۹ ، ۷۱۱ ۔

ڈ

ڈبلن : ۳۳۳ ۔
ڈیرہ اسماعیل خان : ۶۳۶ ۔

ر

راجپوتانہ : ۵ ، ۷ ، ۱۳۳ ، ۱۳۶ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ۔
راجستھان : ۷۵ ، ۳۹۹ ، ۶۷۹ ۔
راس کماری : ۳ ۔
رائے باگ : ۲۳۸ ۔
رائچور کا قلعہ : ۳۳۰ ۔
رائے کھیڑ ، احمد آباد : ۹۹ ۔
روم : ۱۵ ، ۱۸۳ ، ۳۳۳ ، ۳۷۱ ۔

ز

زم زم : ۵۳۳ ۔

س

سدِ سکندری : ۲۵۰ ۔
سراندیپ : ۲۷۸ ۔

سرحد (شمال مغربی سرحدی صوبہ) : ۳ ، ۱۱ ، ۵۷ ، ۸۹ ، ۵۸۹ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ ، ۷۰۵ ، ۷۰۷ ، ۷۰۹ ، ۷۱۱ -
سرسوتی (دریا) : ۵ ، ۱۷۴ -
سرہند : ۶۹۸ -
سکندر آباد : ۵۴ -
سکھر : ۶۹۳ -
سندھ : ۳ ، ۴ ، ۷ ، ۸ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۳۴ ، ۵۷ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۵۲۵ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۶۲۲ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۳ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۹ ، ۷۰۲ ، ۷۱۱ -
سندھ (دریا) : ۹۰ -
سندھو : ۵ -
سندھی پورہ : ۶۷۹ -
سوراٹھ : ۸۹ -
سوراشٹر : ۵ -
سورت : ۸۹ ، ۱۴۳ ، ۲۲۹ ، ۵۸۹ -
سیستان : ۴۳۸ -
سینا پٹن : ۳۶۸ -

ش

شالیمار باغ : ۶۲۲ -
شام : ۱۵ ، ۴۳۳ ، ۴۷۱ -
شاہ پور دروازہ : ۳۰۸ -
شاہدرہ : ۶۳۶ -
شاہی مسجد دہلی : ۴۷ -
شمال : (دیکھیے ہندوستان شمالی) -
شولاپور : ۹۹ ، ۲۳۸ ، ۳۵۳ -
شیراز : ۲۲۹ -

ع

عجم : ۱۵ ، ۱۲۱ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۲۲۰ ، ۴۸۸ ، ۶۷۶ -
عراق : ۲۱۸ ، ۶۷۵ -
عرب : ۱۵ ، ۱۲۱ ، ۱۸۴ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۲۲۰ ، ۵۱۱ ، ۶۷۶ -
علی داد محل : ۳۲۳ -
عمر کوٹ : ۶۸۰ -

غ

غزنہ : ۱۰۳ -
غزنی : ۸ -

ف

فارس : ۸ -
فیروز آباد : ۱۷۴ -

ق

قاف (کوہ) : ۴۶۱ -
قلعہ گلستان : ۴۳۹ ، ۴۶۲ -
قندھار : ۵ -

ک

کابل : ۵۷ ، ۷۶ -

کالنجر : ۶۷۶ -
کاویری (دریا) : ۷۶ -
کچھ (خلیج) : ۸۹ -
کراچی : ۴۹۳ ، ۶۹۳ -
کرناٹک : ۲۳۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۶ ، ۴۳۸ ، ۵۸۹ -
کری : ۱۰۲ -
کشمیر : ۴ ، ۷ ، ۷۶ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۴۸۸ ، ۶۷۵ -
کشنا (دریا) : ۲۳۸ -
کعبہ : ۴۸ ، ۱۳۷ ، ۵۰۴ -
کنجن پٹن : ۴۸۷ -
کنک گیر : ۳۳۲ ، ۳۳۵ -
کوٹھوال : ۶۱۵ -
کوڑی کا قلعہ : ۲۸۰ -
کھمبایت : ۸۹ -

گ

گجرات : ۳ ، ۷ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۴۰ ، ۵۷ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۸۳ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۱ ، اردو کی ابتدا ۹۲ ، ۹۳ ، ۹۵ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۱۰ ، ۱۱۱ ، ۱۱۴ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۱۴۳ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۵ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۷۴ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۳ ، ۲۰۲ ، ۲۱۸ ، ۳۱۴ ، ۳۲۸ ، ۳۶۹ ، ۴۲۲ ، ۴۲۸ ، ۴۳۰ ، ۴۳۸ ، ۴۹۰ ، ۵۲۵ ، ۵۳۴ ، ۵۵۶ ، ۵۷۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۵ ، ۶۲۴ ، ۶۲۷ ، ۶۵۱ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۴ ، ۶۸۲ ، ۶۹۹ -
گبرگہ : ۱۵۹ -
گنگا (دریا) : ۷۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۴ ، ۳۱۶ ، ۴۴۴ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ -
گوالیار : ۷۰ ، ۲۸۰ -
گوندرہ : ۱۳۹ ، ۱۴۳ -
گوکی ، مدراس : ج ۵۲۰ -
گولکنڈا : ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۵ ، ۲۱۴ ، ۲۲۹ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۵۲ ، ۲۵۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۳۲۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۸ ، ۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۳۸۵ ، ۳۸۷ ، بیں نگر ۳۹۱ — ۳۹۳ ، ۳۹۶ ، ۴۱۰ ، ۴۲۲ ، ۴۲۸ ، ۴۳۲ ، ۴۴۱ ، ۴۷۱ ، ۴۷۳ ، ۴۹۰ ، ۴۹۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۷۶ ، ۵۸۹ -
گولکنڈا کا قلعہ : ۴۰۷ -

ل

لاڑ : ۸۸ -
لال قلعہ : ۷۴ -

لاہور: ۹، ۲۳، ۷۲، ۱۸۶، ۵۹۳، ۶۱۳، ۶۶۱، ۶۶۸، ۶۷۳، ۶۷۴ ۔
لکھنؤ: ۳۶۶، ۶۵۹، ۶۶۶، ۶۹۸ ۔
لمغان: ۵۹۵ ۔
لندن: ۴۴۴، ۴۹۳ ۔
لنکا: ۶۵۵ ۔
لولدا: ۶۳۶ ۔

م

ماچین: ۴۳۸ ۔
مالابار: ۸۷ ۔
مالوہ: ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۲۲، ۹۱، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۷۴، ۵۹۴، ۶۷۳، ۶۹۹، ۷۰۱ ۔
متھرا: ۹۳، ۷۰ ۔
مہ نگر: (دیکھیے گولکنڈا) ۔
مدراس: ۳۶۹، ۵۸۹ ۔
مدینۂ منورہ: ۱۳۲، ۱۶۷، ۲۶۸، ۲۷۶، ۲۷۵، ج ۲، ۵۶۰ ۔
مدھیہ دیش: ۴ ۔
مراد آباد: ۵۳۹ ۔
مسجدِ اقصیٰ: ۲۶۷ ۔
مصر: ۸۲ ۔
مقدونیا: ۸ ۔
مکران: ۸۹، ۶۷۶ ۔
مکۂ معظمہ: ۲۸۲ ۔
ملتان: ۳، ۷، ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۲۶، ۳۱، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۱۵۳، ۵۸۷، ۵۹۳، ۵۹۴، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۹۹ ۔
منصورہ/ برہمن آباد: ۶۷۵، ۶۷۶ ۔
موسیٰ (دریا): ۴۳۶، ۴۳۷ ۔
موہنجوداڑو: ۶۷۱ ۔
مہاراٹھ: ۸۹ ۔
مہاراشٹر: ۷ ۔
مہارس نگر: ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵ ۔
میدانِ کربلا: ۳۷۴ ۔
میرٹھ: ۸، ۱۱، ۷۸، ۵۹۴، ۶۷۳ ۔

ن

نارنول: ۶۳۰ ۔
نربدا (دریا): ۱۳۷ ۔
نیپال: ۷ ۔

و

وجیانگر: ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳ ۔
وسطی ہندوستان: (دیکھیے ہندوستان۔ وسطی) ۔

ہانسی: ۵۹۴ ۔
ہرات: ۵ ۔
ہریانہ: ۴۱ ۔
ہمالیہ (کوہ): ۴ ۔

ہمدان: ۲۸۱ ۔
ہندوستان: ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۱۵، ۵۷، ۶۲، ۷۰، ۷۴، ۹۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۲۶، ۱۳۹، ۱۸۵، ۲۱۴، ۲۹۳، ۲۸۱، ۲۸۸، ۳۹۲، ۳۹۴، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۳۳، ۴۵۹، ۴۷۲، ۵۲۳، ۵۲۶، ۵۳۹، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۷۲، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۹، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۷، جنوبی ۶۹، ۷۵، ۷۷، ۸۲، ۸۹، ۱۳۹، ۱۵۶، ۱۸۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۶۵، ۶۰۲، ۶۳۸، ۶۶۵، ۶۷۴، شمالی ۷، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۲۲، ۵۰، ۶۱، ۶۲، ۶۹، ۷۰، ۷۳، ۷۵، ۷۷، ۸۳، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۱۰۱، ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۶، ۱۷۸، ۱۸۸، ۱۹۲، ۱۹۴، ۲۳۰، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۱۲، ۳۲۹، ۳۴۱، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۸، ۳۹۰، ۴۰۱، ۴۲۴، ۴۲۸، ۴۳۳، ۴۶۳، ۴۶۸، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۷، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۴۰، ۵۴۹، ۵۵۲، ۵۵۹، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۸۳، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۴، ۶۰۲، ۶۱۸، ۶۳۲، ۶۳۸، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۷۴، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، شمال مغربی ۴، ۹، مغربی ۸، ۸۹، وسطی ۵، ۳۱، ۵۲۵، ۶۷۲ ۔
ہوکیری: ۲۳۸ ۔

ی

یوپی: ۵۲۵، ۵۸۷، ۶۲۰، ۶۹۹ ۔
یورپ: ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۴۵ ۔
یونان: ۸ ۔

☆ ☆ ☆

۴۔ موضوعات

الف

آبِ حیات : ۳۳۶ ، ۳۳۸ ، ۳۳۹ ،
۳۵۱ ، ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ۔
آریا : ۳ ، ۹ ، ۱۰ ، ۵۹۷ ، ۶۴۲ ۔
آریائی الفاظ : ۵۸۷ ۔
آلِ رسولؐ : ۳۵۳ ، ۳۵۵ ، ۳۱۴ ۔
آلِ علیؓ : ۳۵۳ ۔
آلِ غزنہ : ۵۹۵ ، ۶۱۳ ، ۶۴۳ ،
۶۷۷ ، ۷۰۲ ۔
آلِ محمود : ۸ ، ۹ ، ۱۲ ۔
آئمہؑ طاہرین : ۳۴۳ ۔
آئینۂ سکندری : ۳۳۷ ۔
ابھیر : ۵ ، ۶۴۰ ، ۶۴۲ ۔
ابھیرلش : ۶۴۰ ۔
اپ بھرنش : ۳ ، ۵ ، ۶ ، ۷ ، ۲۷ ،
۶۷ ، ۸۸ ، ۶۴۳ ۔
احادیثِ نبوی : ۱۴۲ ۔
احمدی/قادیانی : ۳۶۹ ۔
الہ (راگ) : ۲۰۹ ۔
اردماگدھی : ۵۸۷ ۔
اردماگدھی اپ بھرنش : ۷ ۔
اردو : ۳ ، ۶ ، ۷ ، ۱۱ ، ۲۳ ،
۳۱ ، ۳۳ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۴۱ ،
۴۲ ، ۴۶ ، ۵۶ ، ۵۸ ، ۵۹ ،
۶۰ ، ۶۱ ، ۶۴ ، ۷۳ ، ۷۹ ،
۸۳ ، ۹۲ ، ۱۰۳ ، ۱۲۶ ، ۱۳۶ ،
۱۳۸ ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،
۱۵۴ ، ۱۵۷ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۹۳ ،
۲۰۰ ، ۲۱۹ ، ۲۶۱ ، ۲۶۳ ،
۲۷۷ ، ۲۸۲ ، ۲۹۰ ، ۲۹۳ ،
۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۱۵ ، ۳۳۲ ،
۳۶۰ ، ۵۰۳ ، ۵۰۹ ، ۵۲۰ ،
۵۲۶ ، ۵۴۱ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ،
۵۹۷ ، ۶۰۲ ، ۶۱۱ ، ۶۱۵ ،
۶۲۲ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸ ،
۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۶ ، ۶۴۰ ،
۶۵۱ ، ۶۵۳ ، ۶۵۸ ، ۶۶۰ ،
۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ،
۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۳ ، ۶۸۱ ،
۶۸۲ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ،
۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۱۰ ۔
اردو ادب : ۱ ، ۴۳ ، ۱۳۹ ، ۱۶۵ ،
۱۷۳ ، ۱۷۷ ، ۳۵۱ ، ۳۶۳ ،
۳۹۱ ، ۴۷۱ ، ایک تاریخی واقعہ
۵۳۰ — ۵۳۱ ، جدید دور ۵۳۱ ،
۶۲۷ ، ۶۲۹ ۔
اردو الفاظ : ابو الفرج کے کلام ،
مسعود سعد سلمان کے فارسی دیوان ،
حکیم سنائی ، طبقاتِ ناصری ، قران
السعدین ، خزائن الفتوح ، دیول
رانی و خضر خان ، تاریخ فیروز شاہی
اور سیر الاولیا میں ۲۳—۲۴ ، ۷۷ ،
۶۳۹ ، اردو الفاظ اور محاورے
فارسی تصانیف میں ۲۳ — ۲۷ ۔
اردو تہذیب : ۱۹۳ ، اور ادب ۴۹۶ ۔
اردو رسم الخط : ۹۳ ۔
اردو روایت : ۱۷۴ ، گجرات میں
ابتدا ۹۲ ، تاریخ ۳۸۳ ۔
اردو زبان : ۱ ، ۲ ، ۳ ، تشکیل
و ترویج کے ضمن میں چند واقعات
۱۱—۱۵ ، اردو کی ترقی اور صوفیائے
کرام ۱۵ ، شمال سے پہلے گجرات
اور دکن میں ادبی زبان کا درجہ
۱۶ — ۱۷ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ،
۲۹ ، ۳۹ ، ۵۳ ، ۵۷ ، ۷۰ ،
۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۷ ، ۸۱ ،
۸۷ ، ۹۰ ، ۹۳ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ،
۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۲۵ ،
۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ،
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ،
دکن میں پروان چڑھنے کے اسباب
۱۵۰ — ۱۵۱ ، ۱۵۸ ، ۱۶۴ ،
۱۶۷ ، ۱۷۹ ، ۱۸۸ ، ۱۹۳ ،
۱۹۴ ، ۲۰۲ ، جانم کے عہد میں
۲۰۳ ، ۲۳۸ ، ۲۶۲ ، ۲۶۹ ،
۲۸۰ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۴۳ ،
۳۶۹ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۴۰۲ ،
۴۱۰ ، ۵۲۰ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ،
۵۹۶ ، نشو و نما میں معاون اسباب
۵۹۹ — ۶۰۱ ، ۶۰۵ ، ۶۱۰ ،
۶۱۹ ، ۶۲۳ ، ۶۲۷ ، ۶۳۰ ،
۶۳۵ ، ۶۴۷ ، ۶۶۷ ، ۶۷۹ ،
۷۱۲ ۔
اردو زبان و ادب : ۳۳ ، ۷۷ ،
۱۲۱ ، ۱۲۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ،
۱۴۷ ، ۱۹۲ ، ۲۹۵ ، ۵۸۹ ،
۵۹ ، ۷۰۲ ۔
اردو شعرا : ۳ ، قدیم ۶۵۵ ۔
اردو شاعری : امیر خسرو ۲۷ ، ہندوی
اثرات ۱۰۵ — ۱۰۶ ، ۱۲۸ ،
۱۲۹ ، ۳۸۳ ، ۳۹۶ ، ۴۰۳ ،
۴۰۳ ، ۴۲۰ ، ۵۲۹ ، ۵۳۲ ،
۵۲۳ ، ۵۴۲ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ،
۵۴۸ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ،
۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰ ،
۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۲ ، ۶۳۶ ،
۶۳۸ ، ۶۵۰ ، ۶۶۶ ، ۶۸۰ ،
۶۸۲ ، ۶۸۵ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ،
۶۹۲ ، ۶۹۴ ، ۷۰۶ ۔
اردو غزل کی روایت : ۱۹۵ ۔
اردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ :
۵۴ ۔
اردو کا قدیم ترین نام : ۲۳ ۔
اردو کلچر : ۶۲۹ ۔

اُردو لغت نویسی : ۷۸ -
اُردو میں براہوئی الفاظ : ۷۱۰ -
اُردو میں تمثیل کے نمونے : ۴۴۷ -
اُردو محاورے : فارسی تصانیف میں ۲۵ — ۲۶ ، امیر خسرو کی تصانیف میں ۲۵ ، شمس سراج عفیف کے ہاں ۲۵ ، مفرّح القلوب میں ۲۶ -
اُردو نثر : ۴۹۶ -
اُردو نظام شاہی دور میں : ۲۸۴ -
اُردوئے قدیم : ۹۳ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۳۰ ، ۱۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۲۷۱ ، ۳۵۰ ، ۴۰۱ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۳۵ ، ۶۳۷ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۵ ، ۶۷۷ ، ۶۹۲ ، ۶۹۷ ، ۶۹۹ ، ادب ۲۷۹ ، ادب کی آخری حدِ فاصل ۱۳۲ ، نثر ۳۶۰ -
اُردوئے معلّٰی : ۴۶۴ ، ۵۳۰ ، ۵۵۲ ، ۵۸۷ -
ازمنۂ وسطیٰ : ۴۸۸ ، کا معاشرہ ۳۸۹ - ۳۹۰ -
اساڑھ : ۹۶ -
اساوری (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷ -
اسلام : ۹۱ ، ۱۳۳ ، ۲۸۲ ، ۷۰۰ -
اسلامی ادب : ۴۴۷ -
اسلامی تصوّف : ۹۳ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۳۰ -
اسلامی روایت : ۱۳۲ -
اسمِ اعظم : ۴۸۸ ، ۵۱۵ -
اسما یا اسمائے صفات : اُردو ، پنجابی اور سرائکی میں ۶۹۷ -
اضافت : اُردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں ۶۹۷ -
افغان : ۵۱ ، ۵۷ ، ۸۰ ، ۲۸۵ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ -
افغانی (زبان) : ۴۰۱ ، ۶۰۷ -
افلاطونی فلسفہ : ۴۳۶ -
اکھن : ۶۵ -
اسپہ : ۱۶۱ -
اسیرانِ مشہد : ۱۲ ، ۱۳ ، ۹۰ ، ۹۲ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۷۰۱ -
انگریز : ۶۵۶ ، ۷۰۸ ، ۷۱۱ ، سندھی زبان کے رسم الخط کی تدوین ۶۸۰ -
انگریزی : ۲ ، ۳ ، ۲۵ ، ۷۷ ، ۱۰۵ ، ۱۹۲ ، ۴۱۰ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲ ، ۴۶۴ ، ۵۵۵ ، ۵۹۳ ، ۶۹۶ -
انگریزی زبان و ادب : ح ۶۴ ، ۵۵۷ -
انگلیاں : ۲۷ -
اودھی : ۷ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷ ، ۵۸۷ ، ۶۲۰ ، ۶۷۱ -
اہلِ پنجاب : ۵۷ ، ۴۰۰ ، ۶۱۴ -

اہلِ عرب : ۶۷۲ ، ۶۷۴ -
ایرانی : ۵۷ ، ۵۹۵ ، ۶۷۲ ، ۶۷۴ ، ۶۹۹ -
ایرانی تلمیحات : ۲۲۲ -
ایرانی تہذیب : ۳۸۵ -
ایرانی موسیقی : ۲۷ -
ایمن (راگ) : ۶۸۲ -

ب

بارہ امام : ۴۱۵ -
بارہ ماسہ : ۹۳ ، اور رُت ورنن کا فرق ۶۲۹ ، دیگر زبانوں میں روایت ۶۳۰ ، مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں غزلیاتِ شہوریہ ۶۳۰ -
بخاری (اہلِ بخارا) : ۹۶ -
براہوئی : ۷۰۹ ، الفاظ اُردو میں ۷۱۰ -
براہوئی (لوم) : ۷۰۹ -
بدھ مت : ۸ ، ۵۹۵ ، ۶۰۰ -
برج بھاشا/بھاکا : ۳ ، ۷ ، ۲۷ ، ۳۹ ، ۴۱ ، ۵۷ ، ۶۳ ، ۷۰ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ ، ۱۹۷ ، ۲۲۶ ، ۵۲۳ ، ۵۸۷ ، ۵۹۴ ، ۶۳۰ ، ۶۷۱ -
برطانوی دورِ حکومت (برعظیم میں) : ۱۲۶ -
برقی : ۶۸۲ -
برہمن : ۸ -
برید شاہی سلطنت : ۱۶۸ -
بسنت : ۴۱۴ -
بشن (راگ) : ۶۲۵ -
بلاول (راگ) : ۹۳ ، ۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۲۰۹ ، ۶۸۲ -
بلوچی : ۶۸۲ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ -
بنگالی : ۵۷ ، ۴۷۵ -
بولی گجرات : (دیکھیے گجراتی) -
بوہرہ : ۱۳۴ -
بھادوں : ۹۵ -
بھاشا : ۴۵ ، ۴۶ ، ۷۴ ، ۴۲۵ -
بھاکرہ/ بھاکڑہ (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۰۹ -
بھجن : ۱۷ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۵۵ -
بھگتی تحریک/کال : ۱۷ ، ۳۲ ، ۴۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۹۰ ، ۶۹۱ -
بہمنی سلطنت : اس کی بنیاد ۱۴ ، ۱۴۷ ، ۱۵۷ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۳۴۷ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۹۶ ، ۴۳۵ ، ۵۰۶ ، ۵۸۸ ، ۶۷۴ ، ۶۸۲ -
بھوپالی (راگ) : ۲۱۵ -
بھیرو (راگ) : ۲۱۵ ، ۲۱۷ -
بیاسرہ : ۸۸ -
بیانیہ ادب : ۴۳۵ — ۴۳۶ -
بیجاپوری ادب : ۳۸۹ ، ۴۸۱ -
بیجاپوری اسلوب : ۱۵۵ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ،

۲۲۳ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ،
۲۳۱ ، ۲۳۶ ، ۲۵۱ ، ۲۷۳ ،
۲۹۹ ، ۳۰۵ ، ۳۰۷ ، ۳۱۳ ،
۳۲۱ ، ۳۲۹ ، ۳۳۸ ، ۳۶۷ ،
۳۶۹ ، ۴۲۴ ، ۴۸۱ ، ۴۸۵ ،
۵۱۹ ، ۵۶۰ ، ۵۸۸ ، ۶۰۶ ،
۶۳۵ ۔
بیجاپوری تصوف : فلسفۂ وجود ۱۸۹ — ۱۹۰ ۔
بیجاپوری رنگ : ۵۳۲ ۔
بیجاپوری روایت : ۲۷۷ ۔
بیجاپوری زبان : ۳۹۲ ، ۵۶۰ ۔
بیجاپوری نثر : ۳۹۱ ۔
بیجاپوری اور گولکنڈا کے اسلوب کا فرق : ۳۸۵ — ۳۸۹ ۔
بیراگ ہندی (راگ) : ۶۸۳ ۔

پ

پارسی : (دیکھیے فارسی) ۔
پٹھان : ۵۷ ، ۷۰۲ ، ۷۰۹ ۔
پراکرت : ۵ ، ۶ ، ۱۶۲ ، ۱۸۹ ۔
پراکرت الفاظ : ۲۱ ، ۱۵۵ ، ۳۰۰ ، ۳۸۱ ۔
پرتگالی : ۶۹۶ ، ۷۰۱ ۔
پرتگالی الفاظ : ۲۱
پرلوک چندر چٹرجی : کی تجویز ۵۹۵ ۔
پساچی : ۳ ، ۸ ، ۶۷۲ ۔
پساچی اپ بھرنش : ۷ ، ۶۷۱ ۔
پشتو : ۵۸ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۹ ۔
پشتو رسم الخط : ۷۰۴ ۔
پنجابی : ۳ ، ۷ ، ۶۳ ، ۹۹ ، ۱۰۱ ،
۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۷۱ ، ۱۹۷ ،
۳۰۳ ، ۴۰۱ ، ۴۹۵ ، ۵۰۹ ،
۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ،
۶۰۵ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ،
۶۱۱ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۶ ،
۶۲۰ ، ۶۲۲ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ،
۶۲۹ ، ۶۵۱ ، ۶۵۳ ، ۶۵۸ ،
۶۶۰ ، ۶۶۶ ، ۶۷۱ ، ۶۷۷ ،
۶۸۲ ، ۶۹۹ ۔
پنجابی اثرات : ۶۰۹ ۔
پنجابی الفاظ : ۳۰۳ ۔
پنجابی لہجہ : ۵۴ ، ۱۵۳ ، ۴۰۰ ۔
پنجاب کے شعرا : ۶۰۹ ۔
پورب : ۵۴ ۔
پوری : ۳۸ ، ۴۲۹ ۔
پوس : ۶۵ ، ۶۶ ، ۶۳۰ ۔
پھاگن : ۶۶ ۔
پھل : ۲۷ ، ۳۵ ۔
پیرویِ فارسی : ۴۳۰ ، ۴۳۴ ۔
پین : ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۳۰ ۔

ت

تاجک : ۶ ۔
تازی : ۲۸۵ ۔
تفلیس : ۱۰۷ ، ۱۱۵ ۔

تذکیر و تانیث اردو ، پنجابی ، سرائکی اور سندھی میں : ۶۹۷ — ۶۹۸ ۔
ترانہ (راگ) : ۶۲۵ ۔
ترک : ۱۳ ، ح ۳۲ ، ۴۴ ، ۸۰ ، ۲۸۵ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ۔
ترک العصر : ۱۲ ، ۹۰ ۔
ترک اللسان : ۶۸۰ ۔
ترک خاندان : ۱۲ ، ۱۴ ، ۹۰ ۔
ترکی : ۲ ، ۱۳ ، ۲۹ ، ۳۲ ، ۴۵ ،
۵۱ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۹ ، ۷۸ ،
۱۹۷ ، ۳۸۲ ، ۳۹۴ ، ۴۰۸ ،
۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۶۳۹ ، ۶۶۰ ،
۶۹۹ ، ۷۰۰ ۔
ترکی الفاظ/لغات : ۳ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۶۰۲ ، ۶۱۸ ۔
تغلق (قبیلہ) : ۵۹۴ ۔
تلگو : ۳۸۲ ، ۴۱۰ ۔
تلنگ (راگ) : ۴۴ ، ۶۲۲ ۔
تلنگی : ۱۵۰ ، ۳۸۲ ، ۴۲۲ ، شاعری ۳۸۳ ۔
تمثیل کیا ہے ؟ : ۴۴۵ — ۴۴۶ ۔
تمدنِ اسلامی : ۴۴۷ ۔
توحیدِ باری تعالیٰ : ۳۰۹ ۔
توڈی (راگ) : ۲۱۵ ۔
تورانی : ۵۷ ، ۵۸۷ ، ۶۷۲ ۔
توڑی (راگ) : ۱۱۲ ، ۶۸۲ ۔
تھرلی : ۶۸۲ ۔
تیسرا کلچر (مغل کلچر) : ۵۷ ، ۱۰۳ ، ۳۸۳ ۔

ٹ

ٹک : ۶۷۱ ۔
ٹوری (راگ) : ۱۱۰ ، ۱۳۰ ۔

ج

جاٹ : ۵۹۷ ، ۶۶۹ ۔
جام جم/جمشید : ۷۴۴ ، ۵۳۶ ۔
جدید آریائی زبانیں : ۶ ۔
جدید اردو اسلوب : ۲۷۰ ، ۲۷۳ ۔
جدید رومانس زبانیں : ۶ ۔
جدید ہند آریائی زبانیں : ۳ ، ۶ ، ۱۰ ، ۵۸۷ ، ۶۰۱ ، ۶۷۰ ۔
جرمن زبانیں : ۶۰۲ ۔
جشن : برسات ۳۱۱ ، بسنت ۳۱۱ ،
بقر عید ۳۱۱ ، شب برات ۳۱۱ ،
شبِ معراج ۳۱۱ ، عیدالفطر
۳۱۱ ، عیدِ سوری ۳۱۱ ، عیدغدیر
۳۱۱ ، عیدِ مولودِ علیؓ ۳۱۱ ،
عیدِ میلاد النبیؐ ۳۱۱ ، عیدِ نوروز
۳۱۱ ۔
جکری : ۳۸ ، ۱۰۹ ، کیا ہے ؟
۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۱۲ ، راگ
۶۲۵ ۔
جنگِ تالی کوٹ : ۲۵۱ ، واقعات
۲۸۱ — ۲۸۲ ، ۳۱۰ ۔
جھرلنا : ۳۰۱ ۔
جیٹھ : ۶۶ ۔
جین مت : ۸ ۔

ج

چار بیت : ۶۹۹ -
چشتی (اہلِ چشت) : ۹۶ -
چغتائی (قبیلہ) : ۱۶۹ ، ۲۸۵ -
چوللہ : ۳۰ -
چیت : ۶۶ -

ح

حروفِ تہجی : ۱۷۲ -
حنبل : ۲۱۶ -

خ

خطا (اہلِ خطا) : ح ۳۲ -
خوجے : ۹۳ -
خیال (موسیقی) : ۲۲ ، ۶۲۵ -

د

دائرہ : ۱۳۳ -
دراوڑ : ۵۹۷ ، ۵۹۹ -
دراوڑی : ۵۸۷ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ -
دربار اکبری : ۲۲۹ -
دربار اودھ : ۳۸۱ -
درسِ نظامیہ : ۲۹ ، ۵۳۱ -
دکنی (اہلِ دکن) : ۵۷ ، ۲۸۵ -
دکنی تہذیب : ۳۵۲ ، ۴۵۴ ، ۴۶۱ ، ۵۳۹ -
دکنی : ۳ ، ۶ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۶۱ ، ۶۷ ، ۱۲۱ ، ۱۲۳ ، ۱۵۳ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۷۸ ، ۱۸۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۴ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹ ، ۲۳۷ ، ۲۷۴ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۳۱ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۵۴ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۸۲ ، ۴۰۷ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۴۲ ، ۴۴۵ ، ۴۶۰ ، ۴۶۳ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۵ — ۴۸۶ ، ۴۹۴ ، ۵۱۲ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۸۷ ، ۶۳۰ ، ۶۶۴ ، ۶۷۴ -
دکنی ادب : ۱۵ ، ۲۲ ، ۸۳ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۷۹ ، ۲۲۵ ، ۳۱۹ ، ۳۴۷ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۹۱ ، ۴۳۱ ، ۴۷۵ ، ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۹ -
دکنی ادبی روایت : ۶۹ ، ۵۳۰ -
دکنی اردو : ۶۷ ، ۶۹ ، ۷۳ ، ۱۰۱ ، ۱۳۱ ، ۱۵۰ ، ۱۵۴ ، ۱۹۳ ، ۲۴۱ ، ۲۵۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۴ ، ۳۵۱ ، ۳۶۹ ، ۳۹۵ ، ۴۳۵ ، ۵۱۴ ، ۶۲۰ ، ۶۳۰ -
دکنی الفاظ : ۵۶۰ -
دکنی ، جدید : ۵۱۷ -
دکنی روایت : ۸۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۵ ، ۶۳۳ -
دکنی روزمرہ : ۵۲۳ -
دکنی شاعری : ۳۲۹ ، ۳۵۳ -
دکنی شعرا : ۵۲۰ ، ۵۶۰ ، ۶۳۳ -

دکنی ، قدیم : ۵۲۴ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۸ -
دکنی مخطوطات کی اشاعت : ح ۵۹۸ -
دوہا/دوہرے : ۵ ، ۳۵ ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۶ ، دوہا اور کبت گولکنڈا میں ۳۸۸ -
دھرپد (راگ) : ۲۲ ، ۶۲۵ -
دہلوی (زبان) : ۳ ، ۶ ، ۵۶ ، ۱۰۸ ، ۱۵۳ ، ۱۸۸ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۶۷۴ -
دھناسری (راگ) : ۹۳ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۲۱۵ ، ۳۱۴ ، ۶۸۲ -
دھنوریہ : ۱۹۱ -
دیوالی : ۶۴ -

ر

راجپوت : ۸ ، ۶۶۹ ، ۷۰۲ -
راجپوت ریاستیں : ۸ -
راجستھانی : ۷ ، ۶۰ ، ۱۱۰ ، ۱۹۷ ، ۵۸۷ ، ۶۷۷ ، ۶۸۲ -
رام کری/رام کلی (راگ) : ۴۴ ، ۹۳ ، ۱۱۲ ، ۱۳۰ ، ۲۱۵ ، ۲۱۷ ، ۶۲۳ ، ۶۸۲ -
رت ورنن : ۶۳ ، ۶۲۹ -
رجز مربع سالم : ۱۱۷ -
ریختہ : ۷ ، ۱۲۹ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، کی ابتدا ۱۴۴ ، ۱۵۴ ، ۲۰۴ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۶۰ ، ۴۶۴ ، ۴۸۲ ، ۴۹۶ ، ۵۰۹ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۲۲ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۴ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ، ۵۸۴ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹ ، ۶۲۷ ، ۶۴۴ ، ۶۴۷ ، ۶۹۴ ، ۷۰۱ ، اشعار ۲۹ -
ریختی : ۱۹۵ -

ز

زبانِ اُچھ : ۹۸ -
زبانِ روزگار : ۵۷ -
زبانِ لکھنؤ : ۶۵۹ -
زبانِ وقت : ۵۷ -
زبانِ ہندوستان : ۳ ، ۳۸۸ ، ۴۴۴ ، ۴۶۳ ، ۴۸۵ -
زبانِ ہندی : ۵۷ -
زنگیجہ خاندان : ۶۹۱ -

س

ساداتِ بارہہ : ۵۳۹ -
سارنگ : ۱۱۲ ، ۶۸۲ -
سامانیہ ، خاندان : ۵۰۹ -
ساکا : ۵۹۷ ، ۶۷۰ -
سامی : ۵۸۷ ، تہذیب ۶۹۵ -
ساورہ (راگ) : ۶۲۵ -
ساون : ۴۶ ، ۱۵۴ -
سبد : ۴۰ -

سدھی (مذہبی مبلغ) : ۶۰۰ ۔
سرائکی : ۷ ، ۳۱ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۷ ، ۱۶۱ ، ۱۹۷ ، ۵۸۷ ، ۶۲۰ ، ۶۷۱ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۹۶ ، ۷۰۹ ۔
سِکھ : ۳۹ ، ۶۱۶ ، ۶۶۲ ۔
سلاطینِ دکن : ۵۲۳ ۔
سلاطینِ عثمانیہ : ۱۸۳ ، ۱۸۴ ۔
سلاطینِ گجرات : ۹۱ ۔
سلطنتِ بیجاپور : (دیکھیے عادل شاہی سلطنت) ۔
سلطنتِ دہلی : ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۸۸ ، ۹۰ ، ۹۱ ، ۷۰۱ ۔
سلطنتِ گجرات : ۱۱۹ ، ۱۲۶ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ۔
سمّوں کا دورِ حکومت (سندھ میں) : ۶۸۰ ۔
سندھی : ۵۷ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۷ ، ۵۸۷ ، ۶۷۱ ، ۶۶۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۹۶ ۔
سندھی سرائکی : ۳ ۔
سندھی شاعری : ۶۸۰ ۔
سندھی نثر : ۶۷۸ ۔
سنسکرت : ۵ ، ۶ ، ۲۱ ، ۳۰ ، ۳۵ ، ۶۳ ، ۷۳ ، ۹۲ ، ۱۲۶ ، ۱۵۷ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷ ، ۲۲۳ ، ۲۶۹ ، ۲۷۳ ، ۲۸۵ ، ۳۲۳ ، ۴۲۳ ، ۴۲۵ ، ۴۸۱ ، ۵۹۳ ، ۶۰۰ ، ۶۲۹ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ۔
سنسکرت اثرات : ۱۹۳ ۔
سنسکرت اساطیر و روایت : ۱۸۷ ۔
سنسکرت الفاظ : ۲۱ ، ۱۵۵ ، ۶۳۵ ۔
سنسکرت تہذیب : ۲۱۸ ۔
سنّی (اہل سنّت و الجماعت) : ۳۱۶ ۔
سورٹھ : ۶۸۲ ، ۶۸۳ ۔
سہل ممتنع : ۵۳۸ ، ۵۳۹ ۔
سی حرفی : ۱۱۵ ۔
سیرۃ النبیؐ : ۱۳۸ ۔

ش

شافعی : ۳۱۶ ۔
شاہانِ اودھ : ۶۵۹ ۔
شاہانِ ہند : ۵۲۳ ۔
شرلوک : ۳۰ ۔
شعرائے دہلی : ۶۶۲ ، ۶۶۳ ۔
شورسینی : ۸ ، ۶۷۲ ، اپ بھرنش ۷ ، ۸۹ ، ۱۸۷ ، ۶۷۱ ، ۶۷۳ ، پراکرت ۸۸ ، ۹۳ ۔
شہدائے کربلا : ۳۷۳ ۔
شیریں فرہاد : ۲۳۱ ، ۶۵۷ ۔

ص

صباحی (راگ) : ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۰۹ ۔
صنعت : ایرادالمثل ۵۳۹ ، ایہام ۵۳۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۳ ، ۵۶۵ ، تجاہلِ عارفانہ ۵۳۹ ، تجنیس ۵۳۹ ، تشبیہ و استعارہ ۵۳۹ ، تلمیح ۵۳۹ ، حسن تعلیل ۵۳۹ ، عکس ۵۳۹ ، مراعاۃ النظیر ۵۳۹ ، مستزاد ۔

ع

عادِ اعظم مشترک : ۵۸۸ ۔
عادل شاہی دور : زبان ۱۹۷—۲۰۰ ، گیت اور دوہرے ، گیتوں کی دو قسمیں ۱۹۷ ، مرثیہ ۱۹۶ ، نثر ۱۹۷ ، نظم ۱۹۶ ۔
عادل شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۰ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۲۰۱ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۳۲۹ ، ۳۳۷ ، ۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۴۰۵ ، ۴۲۸ ، ۵۰۶ ۔
عبرانی ادب : ۳۳۷ ۔
عرب (قوم) : ۸ ، ح ، ۳۲ ، ۵۷ ، ۸۰ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۶۵۷ ۔
عرب تاجر : ۸۹ ۔
عرب سیّاح : ۸۷ ۔
عربی ایرانی تہذیب : ۹ ، ۳۵ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۶۰۱ ۔
عربی ایرانی ہندی تہذیب : ۳ ۔
عربی (زبان) : ۲ ، ۸ ، ۱۳ ، ۲۳ ، ۳۲ ، ۳۵ ، ۳۸ ، ۵۸ ، ۶۹ ، ۷۷ ، ۷۹ ، ۸۸ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۲۰ ، ۱۳۱ ، ۱۵۸ ، ۱۸۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۳ ، ۲۸۲ ، ۳۱۵ ، ۳۲۷ ، ۵۰۳ ، ۵۸۷ ، ۶۱۳ ، ۶۲۹ ، ۶۳۹ ، ۶۳۰ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۹۶ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۳ ، ۷۱۱ ۔
عربی ادب : ۳۶۲ ۔
عربی الفاظ : ۳ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۹ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۱۰ ، ۱۲۳ ، ۲۰۵ ، ۲۲۳ ، ۲۲۹ ، ۲۲۸ ، ۲۳۱ ، ۲۳۸ ، ۲۷۷ ، ۳۰۰ ، ۳۲۳ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۵۱۳ ، ۵۲۳ ، ۵۲۳ ، ۵۳۳ ، ۵۹۶ ، ۶۰۲ ، ۶۱۸ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۵ ، ۶۳۵ ۔
عربی تلمیحات : ۲۲۲ ۔
عقیدہ : ۵۰ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۳۰ ۔
عماد شاہی سلطنت : ۱۶۸ ۔

غ

غزل : ۱۵۵ ، کیا ہے ؟ ۵۳۱ ، ولی سے قبل ۵۳۰ — ۵۳۱ ۔
غزلیاتِ شہوریہ : ۹۳ — ۹۳ ۔
غزلوی (قبیلہ) : ۵۹۳ ۔
غوری (قبیلہ) : ۸ ، ۹۰ ، ۶۷۳ ۔

ف

فارسی : ۲ ، ۸ ، ۱۳ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۱ ،

۳۲ ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۵ ، ۳۶ ،
۳۷ ، ۴۰ ، ۴۱ ، ۴۵ ، ۵۶ ،
۵۸ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۷ ،
۶۹ ، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۴ ، ۷۷ ،
۷۹ ، ۸۱ ، ۸۸ ، ۹۲ ، ۹۳ ،
۱۰۰ ، ۱۰۸ ، ۱۲۰ ، ۱۲۶ ،
۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ،
۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۹ ،
۱۵۸ ، ۱۶۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۷ ،
۱۷۹ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ ،
۱۸۹ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۱۹۷ ،
۲۰۳ ، ۲۱۴ ، ۲۲۰ ، ۲۳۰ ،
۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۷۳ ، ۲۹۸ ،
۳۰۵ ، ۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ،
۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ،
۳۹۲ ، ۳۹۴ ، ۴۰۱ ، ۴۰۶ ،
۴۰۸ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۲۲ ،
۴۴۵ ، ۴۶۰ ، ۴۹۴ ، ۵۰۳ ،
۵۰۴ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۲۰ ،
۵۳۱ ، ۵۳۷ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ،
۵۵۹ ، ۵۸۷ ،
۵۸۹ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۲۵ ،
۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ،
۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۶ ، ۶۳۹ ،
۶۶۰ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۷۲ ،
۶۷۳ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ،
۶۸۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۶ ، ۶۹۹ ،
۷۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴ ،
۷۰۵ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ۔

فارسی اثرات : ۱۳۷ ، ۲۳۳ ، ۳۲۳ ،
۵۶۵ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ،
فارسی ادب : ۳ ، کے ترجموں کا
ہندوی ترتیب پر اثر ۳۹۱ ، ۳۶۲ ،
۵۲۹ ۔
فارسی اسلوب : ۱۸۸ ، ۲۱۹ ،
۲۲۳ ، ۲۳۱ ، ۲۳۹ ، ۲۵۱ ،
۲۷۷ ، ۲۸۰ ، ۲۸۸ ، ۳۰۵ ،
۳۱۲ ، ۳۳۵ ، ۳۵۹ ، ۳۷۳ ،
۳۸۵ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۴ ،
۴۰۷ ، ۴۲۳ ، ۴۳۱ ، ۴۶۰ ،
۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۸۲ ، ۴۸۵ ،
۴۹۹ ، و آہنگ ۲۱۹ ، ۲۲۳ ،
۳۰۷ ۔
فارسی اسلوبِ بیان : ۶۱ ۔
فارسی اصنافِ سخن : ۳۵ ، ۱۰۶ ،
۱۹۳ ، ۲۵۸ ، ۳۲۹ ، ۳۹۵ ،
۴۱۲ ، ۴۸۱ ، ۵۲۹ ، ۵۸۸ ۔
فارسی الفاظ : ۳ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۹ ،
۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۱۰ ، ۱۲۳ ، ۱۷۱ ،
۱۹۳ ، ۲۰۵ ، ۲۲۳ ، ۲۲۹ ،
۲۲۸ ، ۲۳۱ ، ۲۳۸ ، ۲۷۷ ،
۴۲۳ ، ۴۸۲ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ،
۵۱۴ ، ۵۲۲ ، ۵۲۴ ، ۵۳۲ ،
۵۹۶ ، ۶۰۲ ، ۶۱۸ ، ۶۲۲ ،
۶۲۵ ، ۶۳۵ ۔
فارسی اوزان و بحور : ۱۲۷ ، ۱۵۵ ،
۱۶۲ ، ۱۹۴ ۔
فارسی فن : ۵۵۲ ۔
فارسی بھول : ۵۴۸ ۔

فارسی تصانیف : میں اردو الفاظ ۲۲–
۲۷ ۔
فارسی تہذیب : ۱۹۴ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ،
۳۹۶ ، ۶۲۹ ۔
فارسی رنگ و آہنگ : ۲۲۱ ، ۳۳۱ ،
۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۹۰ ۔
فارسی روایت : ۹۲ ، ۱۲۱ ، ۱۲۷ ،
۱۳۴ ، ۱۸۸ ، ۲۲۲ ، ۲۶۱ ،
۴۰۵ ، ۴۲۰ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ،
۵۲۹ ، ۵۳۱ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴ ،
۵۵۲ ، ۵۸۰ ، ۵۸۹ ، ۶۰۹ ۔
فارسی زبان : ۷۷ ، ۹۰ ، ۱۰۷ ،
۱۳۰ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، سے اردو
ترجمے ۲۳۵ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ،
۲۶۳ ، ۲۷۰ ، ۳۹۶ ، ۴۶ ،
۴۷۱ ، ۶۳۵ ، و ادب ۱۰۵ ،
۱۹۲ ، ۲۱۹ ، ۴۱۲ ، ۵۶۶ ۔
فارسی شاعری : ۴۱۳ ، ۴۲۰ ،
۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۶۳۶ ۔
فارسی شعرا : ۵۴۸ ، ۶۸۵ ۔
فارسی طرز احساس : ۲۵۹ ، ۳۰۹ ،
۵۵۲ ۔
فارسی عربی اثرات : ۵۲۹ ۔
فارسی عربی بحور : ۵۳۲ ۔
فارسی عربی تلمیحات : ۲۶۳ ۔
فارسی عربی تہذیب : ۲۰۱ ۔
فارسی عربی شعر و ادب : ۵۳۱ ۔
فارسی قصائد : ۲۲۳ ، قصیدے کی
روایت ۲۲۵ ۔

فارسی محاورے : ۹۴ ۔
فارسی نظم و نثر : ۴۹۶ ، ۵۲۶ ۔
فالنامے : ۲۹ ۔
فتحِ بیجاپور : ۵۱۷ ۔
فتح قلعہ پنالہ : ۳۳۰ ۔
فتح گولکنڈا : ۵۱۷ ۔
فتح مغلاؤ : ۳۴۰ ۔
فرانسیسی : ۲ ، ۳ ، ۱۹۲ ، ۳۶۲ ،
۵۵۷ ۔
فقہِ جعفریہ : ۳۸۴ ۔
فنِ تعمیر ، مشرق : ۳۳۷ ۔

ق

قادریہ بٹالویہ ، سلسلہ : ۶۳۹ ۔
قدیم داستانیں : مشترک عناصر ۳۳۷ ۔
قدیم ویدک بولیاں : ۹ ۔
قرآنی اسلوب : ۴۹۶ ۔
قرونِ وسطیٰ : ۳۱۲ ، ۳۵۹ ، ۳۶۳ ،
اور مثالیہ ۳۳۷ ، کا داستانوی
مزاج ۴۳۱ ، کی داستانیں ۴۳۰ ،
۴۷۸ ۔
قصہ چندرسین و چنباوتی : ۳۳۹ ۔
قصہ منوہر و مدمالتی : ۳۳۶ ۔
قصیدہ : ۱۹۵ ، لوازمات ۳۳۵–
۳۳۶ ، لعمری کے قصیدے ۳۳۵–
۳۳۷ ، گولکنڈا میں ۲۸۹ ۔
قطب شاہی اسلوب/گولکنڈا روایت :
۳۲۴ ۔
قطب شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۷۹ ،
۱۹۳ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۳۳۷ ،

۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۳۹۳ ، ۴۱۱ ،
۴۲۸ ، ۴۳۲ ، ۴۹۵ ، ۵۰۶ ،
۵۱۶ -
قلندر لالے : ۴۹۳ -
قول (راگ) : ۶۲۵ -
قوالی : ۹۶ -

ک

کاتک : ۶۵ -
کاف : کی ایجاد ۶۲۲ -
کبیر پنتھی : ۴۹ -
کچھی : ۶۸۲ -
کدار (راگ) : ۱۰۷ -
کدارہ : ۱۱۲ ، ۶۸۲ -
کُردی : ۷۰۹ -
کرنائی : ۲۱۷ -
کشان : ۵۹۷ ، ۶۷۰ -
کلچر : عربی ایرانی ۱۲ مسلمانوں کا
۳ ، ۱۰ ، ہندوستان کا ۲ ، ہندوی
۲۱ ، اور قومیت دکن میں ۱۲ -
کلہوڑا خاندان : ۶۸۶ -
کلیان (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۱۷ ، ۶۸۲ -
کلیانی : ۲۱۵ -
کنڑا (راگ) : ۲۰۹ ، ۲۱۵ -
کنڑی (راگ) : ۱۵۰ ، ۱۶۲ ، ۳۸۲ -
کنوار : ۶۵
کوڑی (راگ) : ۲۰۹ -
کوک شاستر : ۴۱۸ -
کہہ مُکرنیاں : ۲۷ ، ۳۵ -
کھڑی بولی : ۳ ، ۶ ، ۷ ، ۲۷ ، ۳۱ ،
۷۰ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۱۹۷ ،
۵۸۷ -
کھمبات (راگ) : ۶۸۲ ، ۶۸۳ -
کھٹ راگ : ۷۰۹ -
کیکئی : ۶۷۱ -

گ

گجری/گجراتی/گجروی/بولی گجرات/
گوجری : ۳ ، ۶ ، ۷ ، ۱۳ ، ۴۱ ،
۵۷ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۸۹ ، ۹۳ ،
۹۷ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ،
۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ ،
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۵۶ ،
۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۶۳ ، ۱۶۸ ،
۱۷۱ ، ۱۷۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۶ ،
۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۷ ،
۲۱۲ ، ۲۳۸ ، ۲۹۸ ، ۳۰۷ ،
۳۶۸ ، ۳۸۵ ، ۴۰۱ ، ۴۲۳ ،
۵۰۹ ، ۵۳۰ ، ۵۵۱ ، ۵۸۷ ،
۵۹۵ ، ۶۲۰ -
گجری ادب : ۱۵ ، ۲۲ ، ۹۲ ،
۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ،
۱۳۸ ، ۱۴۱ ، ۱۸۷ ، ۴۳۱ -
گجری اردو : ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۱ ،
۱۰۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ،
۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ،
۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۵۳ ، ۱۸۹ ،
۱۹۳ ، ۲۱۹ ، ۲۲۶ ، ۲۲۹ ،
۶۸۴ ، اردو کی روایت ۱۲۳ ،

شاعری ۱۰۶ ، میں غزل کا فقدان
۱۵۵ -
گجری اسلوب : ۲۲۹ -
گجراتی رسم الخط : ۹۳ -
گجری روایت : ۱۳۰ ، ۱۵۵ ، ۱۶۸ ،
۱۸۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۷ ، ۲۰۱ ،
۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۱۹ ، ۳۱۳ -
گوجر : ۸۹ ، ۵۹۷ ، ۶۶۹ -
گوجر والہ : ۸۹ -
گولکنڈا کا ادب : ۳۸۹ ، فارسی
اصنافِ سخن کی پیروی ۳۸۹ ،
۶۰۶ -
گولکنڈا کا ادبی اسلوب : ۱۶۸ ،
۲۳۶ ، ۳۸۵ ، اور بیجاپوری اسلوب
کا فرق ۳۸۵—۳۸۹ -
گولکنڈا کی زبان : ۳۹۳ -
گولکنڈا کی سلطنت : (دیکھیے قطب
شاہی سلطنت) ۔
گولکنڈا کی شاعری : ۴۹۹ ، میں
مرثیہ ۳۸۹ -
گیان : ۹۳ -
گیت : ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۵۵ ، گیت
اور دوہرے از برہان الدین جانم
۲۰۸—۲۰۹ -

ل

لاڑی : ۶۸۲ -
لاطینی : ۶ ، ۴۱۲ -
لاہوری : ۳ ، ۶ -
لحنِ داؤدی : ۴۲۷ -
لکھنوی شاعری : ۵۵۷ -
للت (راگ) : ۱۰۷ ، ۱۰۹ ، ۱۳۰ -
لودھی/لودی : ۱۱ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ -
لہندا : ۶۷۱ -
لیلیٰ مجنوں : ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۹ ،
۶۵۷ -

م

مارو (راگ) : ۲۱۵ -
ماضی مطلق : اردو ، پنجابی ، سرائیکی
اور سندھی میں ۶۹۸ -
ماگدھی : ۴۱ ، ۶۲۰ ، اپ بھرنش ۷ -
ماگھ : ۶۶ ، ۶۳۱ -
مالکی : ۳۱۶ -
مثنوی : کی روایت ۱۹۶ ، گولکنڈا
میں ۳۸۸—۳۸۹ -
محاورۂ ہند : ۵۲۳ -
محرم : ۴۲۳ ، کی رسومات/عزاداری
۴۱۱ -
محمد شاہی دور : ۳۶۶ -
مرثیہ : ۱۹۶ ، گولکنڈا میں ۳۸۹ -
مرق (راگ) : ۳۸ -
مراثی : ۴۲ ، ۱۰۱ ، ۱۵۰ ، ۱۵۶ ،
۱۵۸ ، ۱۶۳ ، ۱۸۶ ، ۳۸۲ ،
شاعری ۱۹۰ -
مرہٹے : ۳۲۲ -
مسلم تہذیب : ۳۸۶ ، ۶۰۱ ، ۶۶۹ -
مسلمان : ۲ ، ۳ ، ۴ ، ۷ ، ۹ ، ۱۱ ،
۱۶ ، ۲۱ ، ۳۲ ، ۳۵ ، ۴۲ ، ۴۳ ،
۴۶ ، ۴۷ ، ۴۸ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۸۰ ،
۸۷ ، ۸۸ ، ۹۰ ، ۹۲ ، ۱۰۳ ،

۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۱۵۰ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۹ ، ۶۰۱ ، ۶۶۹ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۴ ، ۶۷۳ ، ۶۸۰ ، ہندوستانی ۷۰۱ ۔
مشاعرے : ۳۳۷ ۔
مصدر : اردو اور پنجابی کے ۶۹۶ ۔
مصوری ، مشرق : ۳۳۷ ۔
مضارع : اردو ، پنجابی ، سرائیکی اور سندھی میں ۶۹۸ ۔
معراج نامے : ۴۹۳ ، ۵۰۸ ۔
مغربی ادبیات : ۱۰۵ ، ۳۳۷ ۔
مغربی گلشن : ۳۳۸ ۔
مغل : ج ۳۲ ، ۵۷ ، ۷۳ ، ۹۲ ، ۱۲۹ ، ۱۳۵ ، ۱۳۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۵ ، ۳۲۲ ، ۴۹۹ ، ۵۱۵ ، ۵۱۷ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۵۲ ، ۵۸۹ ، ۶۵۶ ، ۷۰۰ ، ۷۰۲ ، تہذیب ۵۷ ۔
مغلیہ دربار : ۳۸۱ ۔
مغلیہ سلطنت : ۱۰۲ ، ۲۳۸ ، ۴۱۲ ، ۵۰۶ ، ۶۸۰ ، ۶۸۹ ، ۷۰۵ ۔
مقولے : ۳۰ ۔
مکاشفہ : ۱۱۵ ، ۱۳۰ ۔
مکرانی : ۶۷۶ ۔
ملار (راگ) : ۲۰۹ ، ۲۱۵ ۔
ملتانی : ۶۱۸ ، ۶۷۱ ۔
ملفوظات (صوفیائے کرام) : ۳۶ ، ۳۹ ، ۴۱ ، ۹۳ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۳۶ ۔
ملہار (راگ) : ۱۱۲ ۔
ملیالم : ۷۰۱ ۔
منڈا قبائل : ۵۹۷ ، ۵۹۹ ۔
منگل (راگ) : ۶۶ ۔
منگول تہذیب : ۶۹۵ ۔
مولود نامے : ۵۰۸ ۔
مہاراشٹری اپ ابھرنش : ۷ ۔
مہدوی : ۳۶۹ ، ۴۹۶ ۔
میلاد (شریف) : ۱۴۸ ۔
میلہ چراغاں : ۶۲۲ ۔

ن

ناتھ پنتھ : ۱۰۵ ۔
ناتھ پنتھی (جوگی) : ۹ ، کی تصانیف کی زبان ۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۱۸ ، ۶۶۹ ۔
نارمن : ۲ ، ۵۹۳ ۔
نرگن واد : ۱۰۵ ۔
نشاۃ الثانیہ : ۴۱۰ ، ۴۱۲ ۔
نظام شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۹۵ ، ۲۲۹ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ۔
نظم : طویل ۱۵۵ ، مختصر ۱۵۵ ۔
نکتہ : ۱۰۵ ۔

و

واجب الوجود (فلسفہ) : ۱۷۲ ۔
واقعہ کربلا : ۱۷۶ ، ۳۷۳ ۔
وحدت الشہود (فلسفہ) : ۳۰۹ ۔

وحدت الوجود (فلسفہ) : ۹۳ ، ۱۰۶ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ۔
وفات نامے : ۴۹۳ ، ۵۰۸ ۔
ویدانت : ۹۳ ۔
ویدک دھرم : ۱۵۷ ۔
وی بھرشٹ/وی بھاشا (ابھیروں کی زبان) : ۵ ۔

ہ

ہجو کی روایت : ۱۹۶ ۔
ہریانی : ۶۳ ، ۵۸۷ ، ۶۳۰ ۔
ہزج مربع سالم : ۱۱۷ ۔
ہمہ اوست (فلسفہ) : ۱۱۹ ۔
ہُن : ۶۷۰ ۔
ہند آریائی تہذیب : ۶۹۵ ۔
ہند اسلامی تصوف : ۱۱۰ ۔
ہند ایرانی تہذیب : ۳۹۱ ۔
ہند ایرانی روایت : ۵۳۵ ۔
ہند ایرانی روح : ۵۴۴ ۔
ہندکو : ۶۹۹ ، ۷۰۹ ۔
ہند مسلم ثقافت : ۳۴ ، ۲۸۷ ، ۳۹۱ ، ۵۴۴ ۔
ہندو : ۴۳ ، ۴۴ ، ۴۹ ، ۳۸ ، ۱۱۰ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۶۷۳ ۔
ہندو ادب : ۱۰ ۔
ہندو اسطور : ۱۰۶ ۔
ہندو تصوف : ۱۰۵ ۔
ہندو تمدن : ۱۰ ، ۲۸۶ ۔
ہندو حکمت : ۱۰ ۔
ہندو دیومالا : ۲۱۷ ، ۱۸ ۔
ہندو ذہن : ۱۰ ۔
ہندو راجان : ۵۶ ۔
ہندو روایت : ۱۰۶ ۔
ہندو فن : ۱۰ ۔
ہندو مت : ۸ ، ۱۰ ، ۴۹ ، ۴۱۳ ، ۴۹۹ ۔
ہندو موسیقی : ۲۲ ۔
ہندو یوگی : ۶۰۰ ۔
ہندوار : ۲۳ ۔
ہندوستانی (اہلِ ہند) : ۵۷ ، ۶۰ ، ۸۰ ، ۵۸۷ ، مزاج ۷۵ ۔
ہندوستانی (زبان) : ۷۰ ۔
ہندوستانی فارسی : ۲۵ ۔
ہندوی : ۶ ، ۱۳ ، ۲۳ ، ۲۶ ، ۲۹ ، ۵۶ ، ۹۹ ، ۱۲۷ ، ۱۵۱ ، ۱۷۸ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۹۸ ، ۵۳۰ ، ۶۱۳ ، آواز ۹ ، اثرات ۱۹۳ ، ۱۹۳ ، ۳۸۷ ، ۴۰۳ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ادبیات ۱۹۲ ، اسطور ۱۰۵ ، اسلوب ۱۶۳ ، ۲۱۹ ، ۲۳۳ ، ۳۱۳ ، ۳۲۹ ، ۴۰۷ ، ۴۳۱ ، اصناف سخن ۲۵ ، ۲۵۸ ، ۳۸۵ ، ۵۲۹ ۔
ہندوی الفاظ : ۳۱ ، ۱۰۲ ، ۵۵۱ ۔
ہندوی اوزان : ۹۲ ، ۱۱۰ ، ۱۵۵ ، ۱۷۸ ، ۱۹۳ ۔
ہندوی بحور : ۱۳۷ ، ۱۹۳ ، ۳۰۹ ۔
ہندوی بہول : ۵۴۸ ۔

ہندوی تلمیحات : ۲۶۳ -
ہندوی تہذیب : ۳۵ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۳۹۱ -
ہندوی دیومالا : ۲۲۲ -
ہندوی روایت : ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، ۱۱۳ ، ۱۲۲ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۷۹ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۵ ، اور فارسی روایت کے درمیان کش مکش ۲۰۱ ، بہمنی دور سے عادل شاہی دور کے سو سال تک ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۳۲ ، ۲۳۶ ، ۲۸۳ ، ۲۹۳ ، ۳۲۳ ، ۳۶۱ ، ۳۸۵ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ -
ہندوی روح : ۵۳۳ -
ہندوی زبان : ۹۶ ، ۱۰۸ ، ۱۸۵ ، کی روایت ۲۶۵ -
ہندوی ، سخن : ح ۳۲ -
ہندوی شاعری : ۶۳۳ -
ہندوی طرز : ۳۲۹ ، ۵۸۹ ، احساس ۲۵۹ -
ہندوی عروض : ۱۲۷ ، ۱۲۸ -
ہندوی علوم و فنون : ۱۰۲ -
ہندوی مترادفات : ۲۹ -
ہندوی موسیقی : ۲۷ ، ۵۶ -
ہندی : ۲ ، ۷ ، ۳۵ ، ۴۱ ، ۱۰۳ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ، ۱۵۵ ، ۱۶۸ ، ۲۲۷ ، ۲۹۳ ، ۵۸۷ ، ۶۲۵ ، ۶۲۷ ، ۶۲۹ ، ۶۶۰ ، ۶۷۲ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۸۲ ، اثرات ۱۳۷ ، اصناف و اوزان ۱۰۵ ، الفاظ ۳۰ ، ۷۷ ، بولی ۸۰ ، قدیم ۳۴۵ ، روایت ۹۲ ، زبان ۷۰ ، ۹۷ ، ۳۳۵ ، ۵۰۱ ، ۵۲۳ -
ہندی شاعری : ۱۱۳ ، نظم ۳۲ -
ہندی محاورے : ۶۱ -
ہندی موسیقی : ۳۸ -
ہولی : ۶۳ ، ۱۱۶ -
ہیر رانجھا : ۶۵۷ -

ی

یوسف زلیخا : ۲۳۹ -
یوگ : ۹۳ -
یونانی : ۸۹ ، ۵۹۷ ، ۶۶۹ ، ۶۹۶ -
یونانی الفاظ : ۵۹۷ -

* * *

ہماری مطبوعات

ادب و تنقید

تاریخ ادب اردو جلد اوّل — جمیل جالبی — ۱۵۰/-
" " جلد دوم (دو حصوں پر مشتمل) — ۲۰۰/-
ارسطو سے ایلیٹ تک (نیا ایڈیشن) — جمیل جالبی — ۱۰۰/-
محمد تقی میر — " — ۳۵/-
ایلیٹ کے مضامین — " — ۴۰/-
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ — " — ۳۵/-
ادب کلچر اور مسائل — " — ۸۰/-
نئی تنقید — " — ۸۰/-
تنقید اور تجربہ — " — ۸۰/-
امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن ذخیرۂ اشپرنگر — گوپی چند نارنگ — ۹۰/-
انیس شناسی — " — ۵۰/-
اقبال کا فن — " — ۶۰/-
اسلوبیاتِ میر — " — ۲۵/-
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ — " — ۳۵/-
اردو افسانہ روایت اور مسائل نیا ایڈیشن — ۱۵۰/-
اقبال سب کے لیے — فرمان فتحپوری — ۴۵/-
شعر و حکمت مجلد — ۱۰۰/-
" " پیپربیک — مغنی تبسم شہریار — ۸۰/-
ارمغانِ فاروقی نذر خواجہ احمد فاروقی — ظہیر احمد صدیقی — ۴۵/-
اجمال کلام اقبال بہ ترتیب سن و سال — پروفیسر گیان چند جین — ۳۵/-
ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر — ڈاکٹر قمر رئیس — ۳۵/-
ترقی پسند تحریک کی نصف صدی — علی سردار جعفری — ۲/-
فقرات سرسید مرتبہ — محمد حسین شفا — ۳/-
سید حامد نگار زمانہ تقاضوں کی روشنی میں — محمد شہریار — ۳۰/-
انتخاب دواوین — مولوی امام بخش صہبائی
مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی — ۵۰/-
برطانیہ کی سیاسی جماعتیں اور پارلیمنٹ — حبیب حیدرآبادی — ۴۵/-
جسٹس آف دی پیس لندن
رہ و رسم آشنائی (انشائیے اور مضامین) — " " — ۳۰/-

شاعری

نسخہ ہائے وفا (کلیات) — فیض احمد فیض — ۹۰/-
مہر و نیم — افتخار عارف — ۲۵/-
انگلیوں سے خون — سید علی ظہیر — ۲۵/-
شہر گمنام — منیب الرحمٰن — ۱۵/-
شوخیٔ تحریر مزاحیہ کلام — سید محمد جعفری — ۳۰/-
غبار ناتواں — مظفر شکوہ — ۳۰/-
شناسائی — صدیقہ شبنم — ۲۵/-
ماحصل (کلیات) — اقبال عظیم — ۷۵/-
سبزہ زار (منتخب فارسی اشعار مع اردو ترجمہ) — ضیاء احمد بدایونی — ۹۰/-
صلاح الدین پرویز کے دوہے — ۲۵/-
صلاح الدین پرویز کے خطوط (شاعری) — ۶۰/-
کنفیشن — صلاح الدین پرویز — ۲۵/-
جہاں نما ایک ہزار رباعیات کا مجموعہ — بال کرشن گوپال مغموم — ۵۰/-
جادۂ شوق — " " — ۵۰/-
موجوں کا مکاں — وقار لطیف (لندن) — ۳۰/-

AN ANTHOLOGY OF MODERN URDU POETRY Rs. 75
Edited by Baldev Bakhi

SELECTED POEMS OF BALRAJ KOMAL Rs. 35

ناول و افسانے

گردشِ رنگِ چمن — قرۃ العین حیدر — ۱۵۰/-
چاندنی بیگم — " "
بازگوئی — خورشید کاشی — ۵۰/-
ناروے کے بہترین افسانے — ہرچرن چاولہ — ۵۰/-
آتے جاتے موسموں کا سچ — " — ۵۰/-

سفرنامہ

سفر آشنا — گوپی چند نارنگ — ۷۵/-
سرسید احمد خاں پنجاب میں — مولوی سید اقبال علی — ۵۰/-

Educational Publishing House
3108, Vakil Street, Dr. Mirza Ahmed Ali Marg,
Lal Kuan, Hamdard Marg, Delhi-110006

PHONE : 526197 — 724983